

Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Уральский государственный педагогический университет»
Институт филологии, культурологии и межкультурной коммуникации
Кафедра литературы и методики её преподавания

О.А. Скрипова

**Эволюция поэтической системы
Марины Цветаевой**

Учебное пособие

Екатеринбург 2018

УДК 821.161.1-1(Цветаева М.)(075.8)

ББК Ш33(2Рос=Рус)6-8,445

С45

рекомендовано Ученым советом федерального государственного
бюджетного образовательного учреждения высшего образования
«Уральский государственный педагогический университет»
в качестве *учебного* издания (Решение № 3 от 07.02.2018)

Издается по решению кафедры литературы и методики её преподава-
ния УрГПУ (протокол № 2 от 24 октября 2017 г.)

Рецензенты:

д-р филол. наук, проф. Н.В. Барковская,
канд. филол. наук, доцент И.В. Петров

Скрипова, О. А.

С45 Эволюция поэтической системы Марины Цветаевой
[Электронный ресурс] : учебное пособие / О. А. Скрипова ; Урал .гос.
пед. ун-т. – Электрон. дан. – Екатеринбург : [б. и.], 2018. – 1 электрон.
опт. диск (CD-ROM).

ISBN 978-5-7186-0981-3

В учебном пособии анализируется поэтика этапных лирических книг и
лирических поэм М. Цветаевой, особое внимание уделяется эволюции
лирического субъекта и художественной стратегии поэта, рассматри-
ваются особенности цветаевской мифопоэтики, функционирования
поэтического слова, создания ассоциативных связей, прослеживается
трансформация традиционных жанров. Учебное пособие адресовано
студентам Института филологии, культурологии и межкультурной
коммуникации ФБГОУ ВО УрГПУ.

УДК 821.161.1-1(Цветаева М.)(075.8)

ББК Ш33(2Рос=Рус)6-8,445

ISBN 978-5-7186-0981-3

© Скрипова О. А., 2018

© ФБГОУ ВО «УрГПУ», 2018

Содержание

Цели учебного пособия.....	4
Введение. Проблемы изучения творчества	
М. Цветаевой.....	5
Раннее творчество М. Цветаевой: «поэтика быта».....	11
Книга стихов «Вёрсты»: «московский акмеизм».....	15
Книга гражданской лирики «Лебединый стан».....	25
Мифологизм в книге стихов «Ремесло».....	31
Взаимодействие символистских и авангардных принципов в книге стихов «После России».....	38
Лирические поэмы 1920-х годов.....	54
Творчество М. Цветаевой в 1930-е годы.....	87
Темы докладов.....	95
Литература.....	97
Приложение. Образцы анализа стихотворений.....	102

Цели учебного пособия

Настоящее учебное пособие призвано помочь студентам в изучении творчества одного из крупнейших поэтов XX века – Марины Цветаевой, тем самым углубить представление о неклассической поэзии, о литературном процессе рубежа веков. Особое внимание уделяется специфике лирического характера в творчестве Цветаевой, рассмотрению эволюции поэтической системы Марины Цветаевой в плане художественного метода, различным вариантам синтеза классических и неклассических систем в её творчестве, трансформации традиционных жанров, изменению способов создания ассоциативных связей, функционированию поэтического слова. В пособии анализируется поэтика этапных лирических книг и лирических поэм Цветаевой, даются вопросы для самоконтроля, темы сообщений и докладов и научная литература к ним.

Материал пособия нацелен на развитие навыков литературоведческого анализа модернистской поэзии, а также навыков самостоятельной работы с научной литературой. В приложении даются образцы филологического анализа цветаевских стихотворений в разных аспектах. Пособие может использоваться в школе при разработке системы уроков, при руководстве элективным курсом, написании рефератов и проектов по литературе.

Введение. Проблемы изучения творчества М. Цветаевой

Марина Цветаева – знаменательная фигура в поэзии XX века. Многие исследователи полагают, что «по Марине Цветаевой, по её стихам можно понять, что же это такое – поэзия XX века, можно увидеть эту поэзию в тех её решающих чертах, которые делают её поистине новой и необыкновенной»¹. Поэзия Цветаевой отразила мироощущение человека XX столетия, сдвиги в поэтическом мышлении и поэтическом языке. И. Бродский называл Цветаеву первым поэтом XX века, «это фальцет времени, голос, выходящий за пределы нотной грамоты»².

О судьбе и творчестве М. Цветаевой написано уже немало, подходы к поэтическому наследию Цветаевой отличаются большим разнообразием, Дом-музей Цветаевой в Москве регулярно проводит международные цветаевские научно-тематические конференции, но ряд вопросов нуждается в разработке. Нужно отметить, что наиболее распространённым на протяжении многих десятилетий был биографический путь интерпретации поэзии. Здесь можно назвать монографию В. Швейцер «Быт и бытие Марины Цветаевой», И. Кудровой «Вёрсты, дали...», М. Белкиной «Скращение судеб», Л. Фейлер «Марина Цветаева» ит. д. К ним примыкают работы, содержащие очерк жизни и творчества поэта: А. Саакянц «Жизнь Цветаевой» (1910-1922)», А. Павловский «Куст рябины», S. Karlinsky «Marina Cvetaeva, Her Life and Art».

Среди литературоведческих монографий по творчеству Цветаевой следует отметить работы, посвящённые

¹ Адмони В. Марина Цветаева и русская поэзия XX века // Звезда. 1992. № 10. С. 163.

² Бродский о Цветаевой: интервью, эссе. М.: «Независимая газета», 1997. С. 27.

общей характеристике творчества Цветаевой в эволюционном аспекте: М. Л. Гаспаров «Марина Цветаева: от поэтики быта к поэтике слова», О. А. Клинг «Поэтический мир Марины Цветаевой», статьи Е. Коркиной «Поэтический мир Марины Цветаевой», В. Орлова «Марина Цветаева. Судьба. Характер. Поэзия». Эти работы могут служить ориентиром при анализе конкретного периода творчества Цветаевой.

В 2000-е годы проблемы поэтики выходят на первый план. Активно исследуется мифопоэтика Цветаевой. Среди работ, посвящённых мифопоэтике, особо следует выделить докторскую диссертацию Н. Осиповой «Художественный мифологизм творчества Цветаевой в историко-культурном контексте первой трети XX в» и работу С. Ельницкой «Возвышающий обман: Миротворчество и мифотворчество Цветаевой». Кроме того, появились русские и зарубежные исследования, посвящённые фольклорным, мифологическим, литературным источникам и их трансформации в произведениях Цветаевой. Здесь можно назвать монографию М. Мейкина «Марина Цветаева: поэтика усвоения», ориентированную на анализ большей части произведений, в которых переработаны унаследованные тексты, в работе рассматривается поэтическое творчество Цветаевой от первых до последних её стихотворений с точки зрения принципа продуктивного использования литературных источников, доминирующего, по мнению исследователя, в цветаевской поэтике.

В литературоведении активно разрабатывается проблема лирического цикла вообще и лирического цикла в творчестве Цветаевой, в частности. Данному вопросу посвящена статья Г. Т. Петковой «Лирический цикл в творчестве Марины Цветаевой (проблемы поэтики)». В статье рассматривается теория лирического цикла, изучаются показатели единства цикла, такие как изоморфизм отдельных

стихотворений, принципиальный характер заглавия, порождающая роль первого стихотворения, роль лексических средств, специфика повторов, особое соотношение текста с внетекстовыми рядами. Лирический цикл Марины Цветаевой становится объектом изучения и в монографии М. В. Серовой «Поэтика лирических циклов в творчестве Марины Цветаевой». В работе описывается развитие циклической модели в творчестве Цветаевой, прослеживается связь между мировоззренческой эволюцией поэта и определёнными качествами поэтики. Проблема художественной целостности на материале лирической книги впервые рассматривается в диссертации Н. Уфимцевой «Лирическая книга М. Цветаевой “После России” (1922-1925): Проблема художественной целостности».

Однако предметом анализа большинства исследований являются более частные аспекты поэтики Цветаевой: наблюдения над особенностями структуры стиха: Л. Лосев «Перпендикуляр (ещё к вопросу о поэтике переноса у Цветаевой)», Е. Эткинд «Строфика Цветаевой (логаэдическая метрика и строфы)», В. Александров «О некоторых тенденциях построения “фольклорного” стиха М. Цветаевой»; наблюдения над звуковой организацией: Е. Фарыно «Вопросы лингвистической поэтики Цветаевой», П. Цветеремич «Об отношении между фонемой и графемой в поэзии Марины Цветаевой», Г. Седых «Звук и смысл. О функциях фонем в поэтическом тексте», Л. Зубова «Семантика художественного образа и звука в стихотворении Цветаевой».

Поэтический язык Марины Цветаевой изучается в основном в лингвистическом аспекте. Это не удивительно, ведь М. Цветаева обладала необыкновенным языковым чутьём. Она понимает поэзию как изначальное название бытия, как возможность с помощью поэтического языка постигнуть сущее. Много работ посвящено паронимической аттракции как принципу смысловой организации тек-

ста в творчестве Цветаевой (О. И. Северская «Паронимическая аттракция в поэтическом языке Цветаевой») В монографии Л. В. Зубовой «Поэзия Марины Цветаевой. Лингвистический аспект» преимущественно рассматривается семантическая сторона языкового творчества поэта: этимологические поиски, явление паронимической аттракции, контекстуальный синкретизм, система цветообозначений. Исследователь выходит на концептуальный уровень. О роли этимологизирования в поэзии Цветаевой пишет и Л. П. Черкасова в статьях «Наблюдения над экспрессивной функцией морфемы в поэтическом тексте», «Яркость изнутри. О внутренней форме слова». Значительны работы О. Ревзиной, в центре внимания которых оказываются преимущественно морфолого-синтаксические явления.

Эти работы ценны тем, что в них отмечаются некоторые значимые, характерные для Цветаевой приёмы, но они рассматриваются в лингвистическом аспекте, как факты и возможности языка, не всегда учитывается их семантика, связь с поэтической системой в целом.

В 2000-е годы появляется такое направление в изучении творчества Цветаевой, которое можно обозначить как культурологический или философский, здесь имеют место не только сопоставление основ творчества Цветаевой с философскими идеями времени, как в работах Р. В. Кузнецовой «Цветаева и Штейнер. Поэт в сфере антропософии», И. Кудровой «Лев Шестов и Марина Цветаева: творческие переключки» но и попытка рассмотреть целый период творчества Цветаевой как лирико-философскую систему, такое исследование предпринято С. Бабушкиной в кандидатской диссертации «Поэтическая онтология Марины Цветаевой (1926-1941 гг.)».

Творчество Марины Цветаевой не укладывается в рамки какого-либо одного течения в поэзии XX века. Юная Цветаева не хотела присоединяться к каким-либо

течениям, именно в этом смысле она утверждала, что так никогда и не сделалась литератором. Уже современники отмечали самобытность Цветаевой, непохожесть на других, отсутствие непосредственного литературного влияния на её творчество. Да и сама Цветаева постоянно подчёркивала своё обособленное положение в литературном процессе: «Ни к какому поэтическому и политическому направлению не принадлежала и не принадлежу»³ (VI, 623).

Тем не менее, творчество Цветаевой «вступало в диалог» с ведущими художественными тенденциями эпохи. Вопрос о творческом методе Цветаевой остаётся дискуссионным. Творчество Цветаевой связывают с символизмом, акмеизмом, авангардом, неоромантизмом. Так, В. С. Баевский называет М. Цветаеву наследницей футуризма «по боковой линии»⁴, О. А. Клинг определяет её творчество как «московский вариант акмеизма»⁵. Оригинальность, сложность и глубина художественного мышления Марины Цветаевой состоит, прежде всего, в том, что в нём осуществляется сплав классического (а именно романтического) мировидения с мировидением неклассическим (модернистским). Многие исследователи отмечают, что для поэтов поколения Цветаевой, Пастернака, Мандельштама, как правило, характерна резкая эволюция поэтического метода. Таким образом, первоочередной задачей системного описания творческого наследия поэта является исследование специфики его художественной стратегии в динамике.

Вопросы и задания:

1. *Каковы основные подходы к изучению творчества Цветаевой в современном литературоведении?*

³ Цит. по: Цветаева М. Собр. соч. В 7т. М, 1994 – 1995.

⁴ Баевский В. С. История русской поэзии: 1730-1980. М., 1996. С.229.

⁵ Клинг О. А. Поэтический мир Марины Цветаевой. М., 2001. С.47.

2. *Каково место поэта в литературном процессе начала XX века?*

3. *Изложите основные положения литературоведческой работы 2000 – 2010-х годов, посвящённых творчеству Цветаевой.*

Раннее творчество Марины Цветаевой: «поэтика быта»

«В моём лице вы столкнулись с Романтизмом всерьёз»⁶, – писала Цветаева. С романтизмом у Цветаевой «генетическая» и психологическая связь. «От матери я унаследовала Музыку, Романтизм и Германию...»⁷. Романтический максимализм и романтический дуализм – так можно определить цветаевское мироотношение. М. Слоним писал: «Трагическая Муза Цветаевой всегда идёт по линии наибольшего сопротивления. Есть в ней Максимализм, который иные назовут романтическим. Да, пожалуй, это романтизм, если этим именем назвать стремление к пределу крайнему и ненависть к искусственным ограничениям чувств, идей, страстей». Действительно, первое, что бросается в глаза при знакомстве с цветаевской поэзией, особая энергетическая насыщенность, эмоциональная неистовость, повышенная экспрессия. Исследователи говорят об «эмоциональном гигантизме» Цветаевой. Уже в ранней лирике формируется характер лирической героини Цветаевой. В основе жизни – романтическая любовь-страсть, причём чувство стихийное, безмерное, как и сама «душа, не знающая меры» лирической героини Цветаевой. Безмерность – цветаевское слово: «Безмерность моих слов только слабая тень безмерности моих чувств»(VI, 567). Горение – самый известный традиционный символ интенсивной жизни, страсти, вдохновения – очень важен в поэзии Цветаевой, начиная с её ранних стихов («Птица-Феникс я, только в огне пою»). Как пишет сама Цветаева: «Ведь я не для жизни. У меня всё – пожар. Я ободранный человек, а вы все – в броне»(VI, 607).

⁶ Цветаева М. Неизданное. Сводные тетради. М., 1997. С.354.

⁷ Марина Цветаева об искусстве. М., 1991. С. 362.

Раннюю поэзию Цветаевой М. Гаспаров назвал «поэтикой быта». Об этом писали и современники Цветаевой, вот строки из отзыва В. Брюсова: «Стихи Марины Цветаевой всегда отправляются от какого-либо реального факта, от чего-нибудь действительно пережитого. Не боясь вводить в поэзию повседневность, она берёт непосредственно черты жизни, и это придаёт её стихам жуткую интимность. Когда читаешь её книгу, минутами становится неловко, словно заглянул нескромно через полузакрытое окно в чужую квартиру и подсмотрел сцену, видеть которую не должны бы посторонние... эта непосредственность переходит на многих страницах в какую-то «домашность». Получаются уже не поэтические создания, но просто страницы личного дневника»⁸. М. Волошин в своём отзыве говорил о владении стихом, импрессионистической способности закреплять текущий миг⁹. Для первых книг Марины Цветаевой «Вечерний альбом» (1910) и «Волшебный фонарь» (1910) характерна некоторая подражательность, книжная природа культурных ассоциаций и вместе с тем вызывающая интимность, дневниковость (стихи соотносятся с реальными жизненными ситуациями). Однако в лучших стихотворениях первой книги Цветаевой уже угадываются интонации главного конфликта её любовной поэзии: конфликта между сиюминутным и вечным, идеальным, – и шире – конфликта всей цветаевской поэзии: быта и бытия. Из некоторых стихов «Вечернего альбома» вырастет в будущем не одна заветная тема Цветаевой. Таково стихотворение «Связь через сны» (Ср. цикл «Сон»). В стихотворении «Мука и мука» звучат драматические ноты, из них впоследствии вырастет трагический голос поэта. В за-

⁸ В. Брюсов. Новые сборники стихов// Марина Цветаева в критике современников: в 2-х ч. Ч. 1. 1910 – 1941 годы. Родство и чуждость. М.: «Аграф», 2003. С. 27-28.

⁹ Там же. С. 24.

главии она демонстрирует смысловое созвучие и через несколько лет выведет свою формулу-афоризм: «Стихи созвучие смыслов».

Эпиграфом ко всей цветаевской поэзии можно считать одно из самых известных её стихотворений «Моим стихам, написанным так рано» из сборника «Юношеские стихи». Это «начальный текст», который воплощает суть поэзии автора, главные и глубинные свойства его поэтики, служит камертоном ко всему корпусу его творчества, носит мифический и мифопорождающий характер. С этого стихотворения началось возвращение Цветаевой к российскому читателю. Сама Цветаева называла его формулой – своей писательской и человеческой судьбы. «Моим стихам...» – «одно из первых стихотворений, создающих цветаевский миф об особом статусе поэта и его парадоксальных взаимоотношениях со временем: поэт одержим стихом, тексты пишут сами себя, пользуясь поэтом как инструментом»¹⁰. «Вещь путём меня сама себя пишет» («Поэт о критике»; V, 285). С этим связана цветаевская тяга к максимализму, к сверхнапряжённости существования. К поэтическому бытию неприменимы привычные категории времени, пространства и причинно-следственных связей. Отсюда – центральный у Цветаевой конфликт поэта с миром, мотив несовместимости поэта со временем, календарём. Этот конфликт особенно обострится в зрелой лирике Цветаевой.

Вопросы и задания:

1. *Что имеет в виду М. Л. Гаспаров, называя раннее творчество Цветаевой «поэтикой быта»?*

¹⁰ Венцлова Т. О призвании и признании: «Моим стихам, написанным так рано» // Марина Цветаева: Личные и творческие встречи, переводы её сочинений. Восьмая цветаевская международная научно-тематическая конференция. М., 2001. С. 13.

2. *Как создаётся ощущение дневниковости в ранних произведениях Цветаевой*

3. *Как решается тема поэта и поэзии в стихотворении «Моим стихам, написанным так рано»?*

Книга стихов «Вёрсты»: «московский акмеизм»

Появление книги стихов «Вёрсты» (1916) – важный этап творчества Цветаевой. Именно с этим сборником связано такое определение цветаевского творчества, как «московский акмеизм»: переход от отрицания внешнего мира к его приятию, московский хронотоп, ориентация на культурную традицию. Прежде всего, нужно отметить обращение к фольклорной традиции («Посадила яблоньку», «К озеру вышла», «На крыльцо выхожу»). В сборнике преобладает песенное начало, воплощающее острое чувство России. «В фольклоре судьба отдельного человека всегда обобщается, несёт в себе признаки всеобщности – родовой и национальной, а также женской»¹¹. Ориентация на фольклор – характерная черта русского романтизма. Актуализация именно фольклорной традиции придаёт цветаевской поэзии романтический колорит, акцентирует внимание на особом московском варианте акмеизма.

В книге стихов «Вёрсты» возникает широкий исторический фон, исторические ассоциации, размыкается пространство. Главный пространственный образ книги – образ праздничной фольклорно-сказочной Москвы («Стихи о Москве»): «Облака вокруг, Купола вокруг», «Москва, какой огромный, Странноприимный дом». Сравнивая образ храма у Блока и Цветаевой, Н. В. Барковская приходит к выводу о том, что «храмы в «Стихах о Москве» горят куполами, златоглавые, солнцем залиты. Краски – яркие, ра-

¹¹ Макашева С.Ж. Фольклорные мотивы в лирике М. Цветаевой // Проблемы литературного образования: Материалы IX всероссийской научно-практической конференции «Актуальные проблемы филологического образования: наука – вуз – школа». В 5-ти ч. Ч. 3. Екатеринбург, 2003. С.25.

достные, а вокруг – многолюдье. Храм воспринят не с мистической точки зрения, а с чисто эстетической»¹².

Здесь Цветаева продолжает традицию «московского текста» русской культуры, не только потому, что она московский поэт и автор ряда стихов о Москве, но и потому, что в своём собственном ощущении была сверх-московской и сознательно гиперболизировала в себе черты москвички. В сознании Цветаевой Москва ассоциируется и с собственной творческой самоидентификацией, со стремлением ощутить самобытность своего поэтического голоса. В очерке «Нездешний вечер» Цветаева пишет: «И если я в данную минуту хочу явить собой Москву, то не для того, чтобы Петербург – победить, а для того, чтобы эту Москву – Петербургу – подарить, Ахматовой эту Москву в себе подарить... Читал весь Петербург и одна Москва» (IV, 288). Цветаевой удалось достичь того, что современники начинают отождествлять её с Москвой. Так, в стихах Мандельштама, посвящённых Цветаевой, Москва и Марина объединены мотивами стихии и смуты («На развалнях, уложенных соломой»).

«Лирическая героиня соотносит свою судьбу с судьбой города и его историей, часто отождествляет себя с Москвой, актуализируя мифологему «город – женщина»¹³. Пространство города для героини полностью своё, она может подарить Москву дочери или «прекрасному брату»:

Будет твой черёд
Тоже дочери
Передашь Москву
С нежной горечью
(«Облака вокруг»)

¹² Барковская Н. В. Поэзия «серебряного века». Екатеринбург, 1993. С. 120.

¹³ Быстрова Т. А. Москва – женщина // Марина Цветаева: Эпоха, культура, судьба. Десятая цветаевская международная научно-тематическая конференция. М., 2003. С. 295.

Из рук моих нерукотворный град
Прими мой странный, мой прекрасный брат.
(«Из рук моих»)

«Пространство города подаётся сверху, панорамно, согласно традиции изображения Москвы, это лучший способ познать душу города»¹⁴.

Героиня формирует отношение «прекрасного брата» к городу через собственное восприятие, воссоздавая атмосферу чуда, красоты, почитания святых мест Москвы, которые наполняют дивными силами даже чужеземца:

И встанешь ты – исполнен дивных сил.
Ты не раскаешься, что ты меня любил.

И здесь героиня тоже отождествляет себя с городом: любишь меня – люби и Москву.

«Другой сюжет московского мифа тесно связан с петербургским: это сюжет о Москве – бывшей столице с параллелью Москва – оставленная женщина»¹⁵. Так строится стихотворение «Над городом, отвергнутым Петром».

Цветаевская лирическая героиня связана с Москвой мотивом огня («Мимо ночных башен», «Настанет день – печальный, говорят», «Красною кистью»). Слово «огонь» употребляется не в прямом значении, а как метафора стихии, страсти. В стихотворении «Красною кистью» рождение лирической героини вписано в яркий – звучный и красочный – мир города, хранящего традицию почитания святых. Цветаева сталкивает здесь этимологически родственные слова «жаркий» и «горький»:

¹⁴ Быстрова Т. А. Указ. Соч. С. 294.

¹⁵ Там же. С. 294.

Мне и доньне
Хочется грызть
Жаркой рябины
Горькую кисть

Так предугадывается страстный дух героини, её трагическая судьба. «Мифологема «город-женщина» оказывается частью индивидуального мифа самой Цветаевой. События личной жизни проецируются на ту или иную часть московского текста: она встраивает себя в него не просто как московский поэт, но и как персонаж, став действующим лицом ряда московских мифов, таких, как миф о Москве-Фениксе, миф о Москве – покинутой женщине». Образ Москвы у Цветаевой – основа поэтической мифологии собственного жизненного пути.

«Героиня Цветаевой сходна со столицей и такими чертами, как противоречивость и многоликость»¹⁶. В ней парадоксально уживаются страсть и смирение: «Это женщина с гордым видом и бродячим нравом, носительница страстной судьбы, которой всё нипочём. Она выражает дух бунтарства, непокорности, готовности к самосожиганию, свойственные русскому национальному характеру». Цветаевская героиня примеряет разные маски: гордая «болярыня», Царь-Девница – беззаконница, кабацкая царица, смиренная странница. В связи с этим возникает проблема **ликов лирической героини** в метасюжете книги.

Система ролевых ликов строится на контрасте. Наиболее исследованным является образ грешницы, который многократно варьируется в книге, предстаёт в разных ипостасях: чернокнижница, каторжная княгиня (каторжанка), кабацкая царица, самозванка, цыганка. Важна в книге оппозиция «самозванец – царь». Частотность данных образов в книге стихов во многом объясняется романтическим

¹⁶ Быстрова Т. А. Указ. соч. С.295.

мироощущением Цветаевой, поскольку ассоциации с царём подчёркивают исключительность, избранничество, сакральные свойства поэта, а тема самозванства связана с романтическим своеволием, беззаконием, стихией. В противовес осознанной греховности, в «Вёрстах» звучат мотивы раскаяния, отрешения от всего земного, восхождения к Богу, эти мотивы связаны с образами паломницы, черницы, смиренной странницы («Над синевою подмосковных рощ»). Образ грешницы нередко соседствует с образом паломницы. Вполне возможно, что это связано с авторским поиском духовного пути и разными стратегиями преодоления разлуки: стихия захвата у грешницы, колдовство, заговор у чернокнижницы, смирение и молитва у паломницы. Ролевой лик лирической героини определённым образом организует и изобразительно-выразительную, и ритмико-интонационную, и жанровую структуру стихотворений. Именно поэтому стихотворения могут звучать как молитвы, заговоры и песни, хотя, безусловно, традиционные жанры у Цветаевой подвергаются трансформации.

В «Вёрстах» доминирующими являются тема разлуки и мотив странничества. Мотив разлуки открывает книгу. Лирическая героиня провожает в путь возлюбленного: «Наши дороги – в разные стороны...» («Отмыкала ларец железный...»). Мотив разлуки – центральный мотив в творчестве Цветаевой – становится завязкой лирического метасюжета. Странствуют не только герой и лирическая героиня, но и «милые спутники», «каторжные княгини», «каторжные князья», цыгане, слепцы, свеча, слово («Канун Благовещения»). Мотив странничества приобретает вселенский масштаб в стихотворении «Мировое началось во мгле кочевье...». Начинается новый виток лирического метасюжета: если ранее путешествовали лирическая героиня, герой, то теперь пускаются в странствие объекты природы: деревья, грозди, звезды, реки. Создаётся образ дина-

мичного «кочевого» мира. Дорога в книге стихов становится символом единения всех странников, связывает все лики лирической героини.

Постепенно главной стратегией преодоления разлуки и внутренних конфликтов становится творчество.

Во второй части «Вёрст – 2»(1917-1920) «личины спадают, и открывается простое, без всяких декоративных украшений, женское лицо – лирический образ автора»¹⁷. Странствия героини отражали стремление к уходу от обыденности, романтический вызов повседневности, а порой и Богу, поиск собственного неповторимого пути. Отказ от ликов связан с нахождением духовной истины, вневременной ценности.

В финале книги лирическая героиня ассоциирует себя с Мирской Женой, Психеей, Птицей-Феникс, Собо-седницей и Наследницей. Стихотворение «Не самозванка – я пришла домой» начинается с отрицаний: «не самозванка», «не служанка», лирическая героиня словно бы отталкивается от своих прежних ликов. Отметим, что образ самозванца связан с мотивом бездомности, а здесь лирическая героиня обретает истинный дом, правда, не на земле, а в ином мире. Герой уже не царь и не самозванец, к нему обращаются высоким словом «Возлюбленный». Цепочка ассоциаций, ведущая к ключевому образу Психеи, отличается абстрактностью, нематериальностью: «страсть», «отдых», «день седьмой», «седьмое небо». Магическое число «семь» в основе цветаевского Космоса. Душевная смута сменяется обретением душевной гармонии, связанной с переходом в иное измерение, осознанием своего предназначения, истинной Встречей. А в стихотворении «Знаю: умру на заре» лирическая героиня всеми силами отстаивает своё право быть поэтом при жизни и после смерти: «Я

¹⁷ Марина Цветаева в критике современников: в 2 ч. М., 2003. Ч. 2. 1942-1041 годы. Обреченность на время. М.: Аграф, 2003.С. 256-323.

и в предсмертной икоте останусь поэтом!». Таким образом, поэтическое начало окончательно берёт верх над всем остальным. «Дуновение вдохновения», творчество даёт искомое ощущение полноты жизни, а в поэте парадоксально совмещается стихийное начало и аскетизм. Именно стихи даруют бессмертие, ибо поэт может «смеясь над тленом/ Стихом восстать – иль розаном расцвести!»

На примере циклов, обращённых к поэтам-современникам («Стихи к Блоку», «Стихи к Ахматовой»), можно увидеть ещё одно важное свойство цветаевской поэзии – **мифотворчество**: «Мифотворчество, то есть извлечение из человека основы и выведение её на свет» («Живое о живом», IV, 205).

Цветаева не выдумывает людей, а видит их «во весь рост», такими, какими они могли и должны были быть. Так она творит миф об Ахматовой – «Музе плача», «Царскосельской Музе», наделяя её как божественными, так и демоническими чертами. Также Ахматова ассоциируется с царицей.

И мы шарахаемся и глухое: ох! –
Стотысячное – тебе присягает: Анна
Ахматова.

Здесь гиперболизируется всенародное восхищение ахматовской поэзией, болевая реакция на стихи поэта, отсюда – семантизация междометия «ох», которое становится субъектом действия, присягает на верность новой царице. Ассоциация с царицей содержится и в обращении «Златоустой Анне – всея Руси», имя заменяет традиционный царский титул, причём его обладательница имеет сакральные свойства. Закономерно появляется в цикле образ ребёнка-царя, сына двух поэтов, потому несомненного чуда, отмеченного Богом:

Имя ребёнка – Лев.
Матери – Анна.
Что ж, осанна
Маленькому царю.

Бог, внимательней
За ним присматривай:
Царский сын – гадательней
Остальных сынов.

Интересны наблюдения М. В. Серовой над тем, как в цикле рождается «концепция Поэта – мученика, жизне-творчество которого является ежедневной платой за свободу духа, за состоявшийся творческий акт. Образ Ахматовой вырастает до вершинного статуса – «Искупительно-го глагола»¹⁸.

В цикле «Стихи к Блоку» мифологизируется само имя поэта («Имя твоё – птица в руке»). Стихотворение строится как нанизывание ассоциаций со звуковым комплексом имени, само же имя не названо, как нечто сокровенное, божественное. Как отмечает И. Ничипоров, «прозрение соответствий пространства звучащего слова и зрительных образов становится знаком встречи её поэтического мира с культурой недавнего прошлого – художественным опытом символизма»¹⁹. О традиционной блоковской символике в цикле говорит и М. Серова: «Для Блока, как и для символизма в целом, универсальной была категория стихии. Отсюда – сквозной образ цветаевского цикла –

¹⁸ Серова М. В. Поэтика лирических циклов в творчестве Марины Цветаевой. Ижевск, 1997. С. 22.

¹⁹ Ничипоров И. Б. Художественное пространство и время в «блоковском цикле» М. Цветаевой // Марина Цветаева: Личные и творческие встречи, переводы её сочинений. Восьмая цветаевская международная научно-тематическая конференция. М., 2001. С. 52.

снег: снеговая риза, снеговой певец, вечерний снег». Делается вывод о том, что «образная система «Стихов к Блоку» даёт нам концепцию Человека – Поэта – Демона – Светоносца, хранящего в себе представление об идеале во время разгула стихии»²⁰. «Отражённое» слово – важный принцип акмеистской поэзии, нацеленной на диалог с культурой.

Мифологизация Блока сопровождается нарастанием драматизма внутреннего переживания. Так, в стихотворении «У меня в Москве купола горят» лирическая героиня скорбит о разделённости поэтов в пространстве: «Драма не-встречи с Блоком оказывается всеобъемлющей, распространяясь на не встречу зорь, рек – Москвы и Невы и приобретая пластическую выраженность: реки – простёртые руки (звуковое сходство подчёркивает остроту переживания)»²¹. Мотив разлуки, разминовения – один из ключевых в лирике Цветаевой, причём она идёт от интимно-личного разминовения к разминовению историческому и онтологическому. Однако, несмотря на драматические ноты (мотивы одиночества, смерти, разлуки), в творчестве Цветаевой 1910-х годов преобладает гармоничное мировосприятие, поскольку само творчество понимается как преображение жизни.

Вопросы и задания:

1. *Охарактеризуйте основные пространственные образы книги стихов «Вёрсты». Какова роль образа Москвы?*
2. *Каков смысл названия книги?*
3. *Назовите основные лики цветаевской лирической героини, раскройте их характер на конкретных примерах.*

²⁰ Серова М. В. Поэтика лирических циклов в творчестве Марины Цветаевой. Ижевск, 1997. С.42.

²¹ Ничипоров И. Б. Указ. соч. С. 55.

4. Как меняются отношения лирической героини и адресата в циклах «Стихи к Ахматовой», «Стихи к Блоку»?

5. Проанализируйте приёмы создания образа поэта в циклах «Стихи к Ахматовой», «Стихи к Блоку». Как происходит мифологизация образа?

6. Какова роль мотива бессонницы в «Вёрстах»?

7. Какова функция мотива странничества в «Вёрстах»?

8. Почему О. Клинг характеризует цветаевское творчество периода «Вёрст» как «московский акмеизм»?

Книга гражданской лирики «Лебединый стан»

«За 1917 – 1922г. у меня получилась целая книга так называемых гражданских (добровольческих) стихов. Писала ли я книгу? Нет. Получилась книга. Для торжества белой идеи? Нет. Но белая идея в них торжествует», – так отзывалась Марина Цветаева о книге «Лебединый стан»²², которая не была издана при жизни поэта. Впервые «Лебединый стан» был напечатан в 1957 году в Мюнхене. М. Л. Гаспаров отмечает, что к 17-му году «монолит цветаевской лирики, державшийся единством авторского самоутверждения, раскалывается на несколько частей. Воинствующие отклики на современность ложатся отдельно и складываются в конце концов в «Лебединый стан», с противоположной стороны ложатся воинствующие выходы из современности в то, что Цветаева назвала «Романтика»²³.

«Лебединый стан» (1917 – 1920) включает 61 стихотворение. Весь сборник проникнут героическим, патристическим пафосом, здесь прославляется Белая армия, в которой служил С. Эфрон: «Белый поход, ты нашёл своего летописца» (Буду выспрашивать волны широкого Дона», 1920). Однако это далеко не бесстрастный летописец, не случайно Цветаеву называют «поэтом хулы и хвалы», говорят о «пламенности» её риторики.²⁴

²² Цветаева М. И. Поэт о критике // Марина Цветаева об искусстве. М., 1991. С.42.

²³ Гаспаров М. Л. От поэтики быта к поэтике слова // Гаспаров М. Л. О русской поэзии: Анализы, интерпретации, характеристики. СПб., 2001. С. 141.

²⁴ Иваск Ю. Благородная Цветаева // Марина Цветаева в критике современников: в 2-х ч. Ч. 2. М., 2003.

Внешне метасюжет книги организован историей героического похода и поражения добровольчества, причём «смысл Белого похода для лирической героини состоит в добровольной искупительной жертве во имя спасения ценностей христианской культуры и цивилизации».²⁵

Параллельно разворачивается роковой и необратимый процесс гибели России: «Россия! – Мученица! – С миром – спи!». Как отмечает В. А. Маслова, «осмысление революции с самого начала оказывается не политическим, а социально-культурным и психологическим: тема гибели в огне революции нравственных ценностей, определявших целую эпоху. Эта тема исполнена трагизма»²⁶. Мир рисуется как хаос: «Мракобесие. – Смерч. – Содом».

Книга стихов воспринимается как последний крик души в трагических обстоятельствах: «Я эту книгу, как бутылку в волны, Кидаю в вихри войн» («Я эту книгу поручаю ветру», 1920). Ведь лирическая героиня не просто переживает разлуку с любимым, находящимся в стане обречённых, но и остро со-переживает белогвардейцам, царю, всему народу, поруганной Москве и России, разминувшейся со своей историей. Исторический идеал Цветаевой в прошлом, в русской жизни допетровской эпохи. Отсюда и трибунная риторика стихотворения «Петру», и образы боярыни Морозовой и Стрельчихи, выражающие всю силу и обречённость сопротивления насильственным преобразованиям. Пётр виноват в том, что повернул Россию по чужому пути, дал ей чужую судьбу:

²⁵ Подшивалова Е. А. Лекции по русской литературе 1920-1930-х годов. Ч. 1. Ижевск: Удмуртский государственный университет, 2010. С. 260.

²⁶ Маслова В. А. Вербализованное авторское «я» М. Цветаевой (По сборнику «Лебединый стан») // Марина Цветаева: личные и творческие встречи, переводы её сочинений: Восьмая цветаевская международная научно-тематическая конференция: сб. докл. М., 2001. С.37.

Родоначалник – ты – Советов,
Ревнитель Ассамблей!

В экстремальной ситуации страдания лирической героини достигают предела, отсюда – активное использование гипербола:

Семь мечей пронзали сердце
Богородицы над Сыном.
Семь мечей пронзили сердце,
А моё – *семижды семь*».
(1918)

В «Лебедином стане» мы видим разные лики лирической героини: надменная аристократка, восхищающаяся «породой» («Поступью сановнически-гордой», 1918), и представительница простого народа («Дорожкой простонародною», 1919); поэт-летописец с «крылатой душой» и плакальщица. Лирическая героиня то отождествляет себя с офицером, воином («Есть в стане моём офицерская прямота»²⁷), то, напротив, подчёркивает в себе женское начало (жена, мать, Ярославна-страдалица, молитвенница за народ). Многоликость цветаевской лирической героини обусловлена, прежде всего, сложным комплексом противоречивых переживаний, вызванных революционной эпохой, крушением всех устоев, разрывом человеческих связей.

В начале книги много как будто сторонних наблюдений: зарисовки живой реальности, реакция на сообщения

²⁷ Это стихотворение, по воспоминаниям Цветаевой, ей «постоянно заказывали в Москве 1920 г, называя его «про красного офицера»:

И так моё сердце над Рэ-сэ-фэ-сэром
Скрежещет – корми – не корми!
Как будто сама я была офицером
В октябрьские смертные дни.

«Есть нечто в стихах, что важнее их смысла: – их звучание» Цветаева М. Поэт и время// Марина Цветаева об искусстве. М., 1991. С.59.

газет, чувства и мысли по поводу происходящего в голодной полуразрушенной, поруганной Москве. Постепенно нарастает экспрессия, появляются натуралистические образы: «Пурпуровый маша рукой беспалой, Вопит калека, тряпкой алой Горит безногого костыль, И красная – до неба – пыль» («Взятие Крыма», 1920). Образы становятся плакатно заострёнными, гражданская война вырастает до масштабов вселенской битвы чёрного и белого, тьмы и света, Христа и Антихриста: «Белогвардейцы! Чёрные гвозди В рёбра Антихристу» («Белогвардейцы! Гордиев узел...», 1918). Внешние связи рушатся, поэтому опора ищется поэтом в языке, в звуковых переключках, появляются звуковые метафоры: «За словом: *долг* напишут слово: *Дон*», «*срамом и смрадом*». Пока эти художественные приёмы способствуют усилению публицистического воздействия стихов, ведь книга проникнута духом полемики. В следующих сборниках проникновение в структуру языка будет связано с постижением основ бытия, с онтологической трагедией человека в мире.

К концу книги актуализируются жанры молитвы («Об ушедших – отошедших», 1920) и плача («Плач Ярославны», 1920; «Буду выпрашивать воды широкого Дона», 1920). Лирическая героиня – Ярославна, к которой приходит страшная весть, а несут её силы стихии (ветер). Образ Ярославны в русской художественной традиции символизирует верность, любовь, супружеский долг. Ярославна, оплакивающая Игоря и русское воинство, оборачивается Русью, скорбящей о своих сыновьях. Если в первые годы революции Цветаева была с теми, кто в данный момент побеждён против торжествующего победителя²⁸, то постепенно в стихах крепнет убеждение, что в гражданской

²⁸ Отметим, что в «Лебедином стане» у Цветаевой звучит молитва и о «Царскосельском Ягнёнке Алексии», и о Стеньке Разине, и обо всех, «В страшную воронку втянутых/ Обольщённых и обманутых».

войне победителей не будет. Поэт оплакивает всех, погибших в братоубийственной войне.

Трагическая панихида облечена в форму традиционной русской заплачки-причитания («Ох, грибок ты мой, грибочек, белый груздь», 1920). К. Мочульский писал: «Это причитание – быть может, самое сильное из всего, написанного Цветаевой»²⁹. Здесь многовековая традиция народной обрядовой поэзии диалогически соотносится с современным поэтическим сознанием. Силой материнского чувства лирическая героиня Цветаевой возвышается над братоубийством. Обращение к жанру причети связано с потребностью поэта в момент общенациональной трагедии, страшной разобщённости общества вернуться к стихии родной речи, которая соприкасается с первоосновами бытия³⁰, фундаменту национального единства. Это именно русский женский способ поэтического самовыражения, голос, выражающий неизбывное горе русской судьбы.

В целом, в сборнике «Лебединый стан» мы видим стремление Цветаевой найти аналогии своим переживаниям в культуре, в народной поэзии, но по сравнению с более ранними книгами, здесь усиливается ощущение царящего в мире хаоса, что подготавливает дальнейшие сдвиги в цветаевской поэтической системе, усиление экспрессионистического начала.

Вопросы и задания:

1. *Как меняется образ Москвы в книге стихов «Лебединый стан»?*

²⁹ Мочульский К. Русские поэтессы. Марина Цветаева и Анна Ахматова//Марина Цветаева в критике: в 2-х ч. Ч.1. М.,2003.С.131. Конечно, многие вершинные произведения Цветаевой тогда ещё не были написаны, но такой отзыв современника дорогого стоит.

³⁰ Не случайно к жанру причети обращается в эти годы и А. Ахматова в стихотворении «Не бывать тебе в живых» (1921).

2. Назовите лики цветаевской лирической героини. Какова логика их появления в метасюжете книги?
3. Как у Цветаевой трансформируется жанр молитвы и жанр плача?
4. Какова функция христианских образов и мотивов в книге?
5. Почему в «Лебедином стане» присутствуют отсылки к французской революции, к поэту А. Шенье?
6. Приведите примеры экспрессионистских приёмов в цветаевской книге. Какова их функция?

Мифологизм в книге стихов «Ремесло»

Многие исследователи рассматривают книгу стихов «Ремесло» (1921-1922) как переходную в творческой биографии поэта, а сам период с 1918 по 1921 гг. называют кризисным. Так, М. Мейкин пишет: Создание сборника «Ремесло» совпадает с концом важного этапа биографии поэта и одновременно знаменует начало по значимости равного предыдущему этапу поэтического развития. Сборник неоднократно в скрытой форме заявляет о новой поэтической зрелости, которой способствует возросший интерес к народному языку, фольклору и магии.³¹ Е. Коркина называет «Ремесло» «книгой рубежа, поворота жизни, поэтому такое место в ней занимают темы отказа, отречения, жертвы, обновления»³². О кризисном периоде жизни Цветаевой говорит и С. Лютова и видит напряжённое энергетически заряженное ядро цветаевской поэзии в этот период в сопоставлении двух зеркальных фигур-персонификаций архетипа анимуса в трансцендентном его аспекте: «В каком-то смысле анимус – аналог поэтической Музы. Мы обнаруживаем в стихах Цветаевой такие образы двух типов. Назовём этих «демонов», эти архетипические персонификации, эти новые божества Белый Всадник и Красный Всадник. Оба всадника вступают во взаимодействие с женскими фигурами, представляющими бессознательные аспекты эго-идентификации автора».³³

³¹ Мейкин М. Марина Цветаева: поэтика усвоения. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 1997. С. 144-145

³² Коркина Е. Б. Поэтический мир Марины Цветаевой// Цветаева М. Стихотворения и поэмы. Л.: Советский писатель, 1990. С. 18.

³³ Лютова С. Марина Цветаева и Максимилиан Волошин: эстетика смыслообразования. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2004. С. 22.

Действительно, образы коня и всадника постоянно варьируются в книге. В письме к Рильке Цветаева акцентирует особое место лирического цикла «Георгий» в «Ремесле», и образ коня играет важную роль в метасюжете этого цикла, но «конские» ассоциации появляются в «Ремесле» и раньше. В первом стихотворении цикла «Марина» лирическая героиня готова всюду следовать за самозванцем: «Ногу в стремя! – сквозь огонь и воду! Где верхом – где ползком – где вплавь!», «А где конь не берёт, – там лётom». Отметим, что идея служения, следования за учителем или возлюбленным является сквозной в книге, например, в цикле «Ученик»: «За пыльным пурпуром твоим брести в суровом Плаще ученика».

В цикле «Разлука», посвящённом С. Эфрону, и примыкающем к нему стихотворении «Вестнику» тоже ассоциативно появляются атрибуты всадника: «Стремит столбовая В серебряных *сбруях*», «Два слова, звонкие, как *шпоры*». Образ коня связан с образом дороги, с преодолением препятствий и самой разлуки. «Каждое из стихотворений поэтического цикла «Разлука» исполнено сопротивлением неумолимому, роковому, убивающему любовь и, как следствие, губительному для самой жизни. Мифологические образы с их переливчатой символикой и постоянными поэтологическими метаморфозами усиливают трагедийность положения лирической героини – земной женщины, пытающейся оградить своё счастье молитвами, оберегами, подчас – угрозами и проклятиями. Но только Женщина-Поэт, равная богам, добывает бессмертие встречи для себя и для своего возлюбленного»³⁴. Исследователь обращает внимание на роль античных образов в цикле,

³⁴ Маршалова И. О. Мифопоэтика образов в циклах «Разлука» Марины Цветаевой и «После разлуки» А. Белого // Уральский филологический вестник. Сер. Русская литература XX-XXI веков: направления и течения. 2016. № 3. С. 122.

воссоздание античного сюжета похищения возлюбленного богами: «Ревнивы к прелести /Они мужской». Крылатый конь – проводник в иной мир – появляется в пятом стихотворении цикла, а лирическая героиня предстаёт в роли вedomой амазонки:

- и ржанию

Послушная зашелестит амазонка
По звонким, пустым ступеням расставанья.
Топочет и ржёт
В осиянном пролёте
Крылатый.

Здесь образ коня связан с ведущей темой книги – темой отказа, отречения от жизни, расставания.

Цикл «Георгий» тоже посвящён Сергею Эфрону, здесь представлена та самая архетипическая фигура Белого Всадника, о котором писала С. Лютова: «Отрок, девственник верхом на белом коне – архетипический образ духа, составляющий почти зеркальную пару с демонической фигурой гения (Красного всадника)»³⁵ [Лютова 2004: 87]. М. Мейкин подчёркивает, что «Георгий» основан на известных источниках, его деяния известны по каноническим вариантам в житиях и народных духовных стихах, свои варианты создали некоторые писатели-современники Цветаевой, в частности проводятся параллели с кантатой Кузмина «Святой Георгий» и «Святым Георгием» Бальмонта. По наблюдениям исследователя, «Георгий» явно копирует стиль и содержание жития, однако традиционные составляющие жития расположены в цикле в обратном порядке. В каноническом житии мученическая смерть происходит раньше победы над драконом, считающейся одним из чудесных посмертных деяний и неотъемлемым призна-

³⁵ Лютова. Указ. соч. С. 87.

ком святости мученика. У Цветаевой смерть Святого следует после победы над драконом»³⁶. Действительно, Цветаева создаёт образ «Победоносца, победы не вынесшего», подчёркивается «тяжесть удачи, обида победы». Л. Зубова отмечает, что «композиционной основой всего цикла является психологическая антитеза: Георгий Победоносец – образ героя, смущённый кровопролитием, а конь воплощает в себе гордость победителя».³⁷ Если Георгий предстаёт нежным, стыдливым, девственным, то конь гордым, «кровокипящим». В последнем стихотворении цикла лирическая героиня обращается уже не к святому, а к возлюбленному, хвалебная песнь жития трансформируется в любовное послание-славословие:

О лотос мой!
Лебедь мой!
Лебедь! Олень мой!
Ты все мои бденья
И все сновиденья!

Явной антитезой циклу «Георгий» становится цикл «Ханский полон», который «свободно опирается на некоторые памятники древнерусской и фольклорной литературы: «Слово о полку Игореве», «Сказание о Мамаевом побоище», ряд исторических песен о русских девушках, плененных татарами. Описание России как «неподкованного зачарованного коня» заставляет вспомнить легендарную гоголевскую Русь-тройку и строки Блока «Летит, летит степная кобылица»³⁸. Обратим внимание на семантику образа коня в цикле. Первое стихотворение цикла – своеоб-

³⁶ Мейкин М. Указ. соч. С. 159.

³⁷ Зубова Л. В. Поэзия Марины Цветаевой: Лингвистический аспект. Л.: Издательство Ленингр. ун-та, 1989. С.127.

³⁸ Мейкин М. Указ. соч. С. 166-167.

разная молитва «Богу побегов», молитва-заговор. Магические формулы из сращённых слов призваны привлечь удачу при побеге из плена: «шпоры в бок-бог», «полночь-бьёт-бог», «опрометь-бог». Сначала героиня обращается к коню: «Конь мой земли не тронь», а затем сливаются образы коня и бога, коня и всадника: «всадник-конь», «конный бог». Гиперболизируется скорость и стремительность. Здесь конь олицетворяет необузданные страсти, природные инстинкты, бессознательное.

В третьем стихотворении цикла сама Русь ассоциируется с конём: «Скрипят под копытом /Разрыв да плакун». «В этих строках нейтральный блоковский ковыль уступает место более редким названиям разрыв да плакун»³⁹. Отметим, что эти травы обладают магическим действием, а в самом названии и этимологии звучит мотив разрушения (расставания) и горя, скорби, страдания. С блоковским циклом «Родина» сближает мотив пути, стремительного движения, но у Цветаевой парадоксально сталкиваются родственные слова: «путь» – «непутёвый». На наших глазах совершается метаморфоза: «нетоптанный путь» превращается в «непутёвый огонь», а рифма «огонь – конь» наделяет коня огненными характеристиками, отсылая к образности более раннего стихотворения «Пожирающий огонь – мой конь»:

Нетоптанный путь,
Непутёвый огонь. –
Ох, Родина-Русь,
Неподкованный конь!

Строки, связанные синтаксическим параллелизмом, варьируют образ Родины-коня, всё новые эпитеты отмечают вехи движения поэтической мысли: «Ох, Родина-Русь,

³⁹ Там же. С. 167.

Зачарованный конь!», «Эх, Родина-Русь, Нераскаянный конь!» Так Цветаева творит свой миф о России – сказочной, колдовской, стихийной, грешной. А кто же всадник? Здесь уже нет того единства коня и всадника, что было в цикле «Георгий» и в поэме «На Красном Коне». Во-первых, «зачарованного коня» не обуздать, потенциальный всадник оказывается во власти стихии:

Не вскочишь – не сядешь!
А сел – не пеняй!
Один тебе всадник
По нраву – Мамай!

Во-вторых, вместо святого воина, богатыря, Геня – Мамай, «раскосая гнусь, воровская ладонь». Мамай – антитеза Святому Георгию. С Мамаем связаны мотивы насилия, разорения, плена, но, как ни парадоксально, лишь такой всадник «по нраву» Руси, что подкреплено и ассонансом – повтором гласного *а*: «всАдник – нрАву – МамАй». «Нераскаянный конь» отвергает любого другого всадника, подспудно возникает ощущение, что Русь отторгает и саму лирическую героиню Цветаевой (стихотворение написано за год до эмиграции). Очевидно, в творчестве Цветаевой 1921-1922 годов образ коня играет важную роль в поэтическом самоопределении и в осмыслении судьбы России. В душе цветаевской лирической героини соединились преклонение перед подвигом, святым деянием во благо Русской земли и упоение стихией, чарой, которая превыше спасения.

В целом, «Ремесло» – трагическая книга, прежде всего потому, что тема отказа и отречения коснулась в ней первостепенных жизненных ценностей», предугадывается «грядущий следом» «Одиночества верховный час».

Вопросы и задания:

1. Какова роль мифологических образов в цикле «Разлука»?
2. Как создаётся образ святого Георгия в цикле «Георгий»? Почему Цветаева обращается к этому образу?
3. Как создаётся образ поэта в посвящении «Маяковскому» и «Ахматовой»?
4. Какова семантика образа коня в цикле «Георгий» и в цикле «Ханский полон»?
5. Каковы основные мотивы книги стихов «Ремесло»?

Взаимодействие символистских и авангардных принципов в книге стихов «После России»

В современном цветаеведении сформировалось представление о вершинности лирики 1920-х годов, в этот зрелый период творчества Цветаевой наиболее рельефно проявились особенности её поэтики. В 20-е годы в мироощущении и поэтической системе Марины Цветаевой происходят значительные изменения, обусловленные причинами биографического, исторического и собственно творческого характера. Социальные катаклизмы, эмиграция, самая логика современной Цветаевой истории, в которой «Эрос и Хаос как две равновеликие силы – стремление к жизни и стремление к смерти – сыграли свою определяющую роль»⁴⁰ – всё это ведёт к сдвигу в мироощущении, который воплотился в смене поэтического приёма. Общий контур этого сдвига можно обозначить как переход от романтического преображения жизни к пересозданию мира, созданию собственной поэтической версии мироустройства. Стихи и циклы «После России» создают модель возможного, воображаемого, но не реального мира.

В книге стихов «После России» и в лирических поэмах 1920-х годов у Цветаевой формируется новый лирический субъект: «Его мироощущение определяется тем, что лирический субъект не связывает себя с конкретным временем и конкретным пространством, в котором он пребывает. Лирический субъект моделируется прежде всего как особый тип личности, имеющий определённое мировоззрение. Виртуальное денотативное пространство расширяется до размеров вселенной. Моделирование проис-

⁴⁰ Серова М. В. Поэтика лирических циклов в творчестве Марины Цветаевой. Ижевск, 1997. С. 99.

ходит на основе важнейших сущностных свойств человека – его отношения к жизни, к смерти, к любви, к природе. Лирический субъект определяется как познающий субъект, как субъект философского познания мира»⁴¹. Несмотря на интеллектуальный характер цветаевской поэзии, эмоциональный накал её стихов ещё более усиливается, преобладают ноты не просто трагедийные, но экспрессивно-надрывные. Разрастание трагедийного чувства, трагическое мироощущение связано с изменением характера конфликта лирической героини с миром.

В 20-е годы конфликт Я и МИР приобретает тотальный характер и целиком переносится в недра души лирической героини, отсюда – «пристальное внимание к подробностям внутренней жизни»⁴². Только жизнь души воспринимается как абсолютная ценность и подлинная реальность. Глубину прозрения и духовную высоту противопоставляет поэт миру.

Творчество понимается не только как пересоздание, но и как постижение действительности, снятие внешних покровов. Зримость, реальный мир – это своего рода поверхностная структура, за которой надо искать глубинную. Исследование глубинной структуры мира связано в творчестве Цветаевой с проникновением в суть языка. «Средством познания структуры мира становится исследование и формирование нового поэтического языка. Преобразование языка в поисках его глубинных закономерностей означает одновременно исследование глубинной структуры мира и художественную значимость приобретает сам процесс этого познания»⁴³. Поэзия, действительно, осознаётся

⁴¹ Очерки истории русской поэзии XX века. Поэтический язык и идиостиль. М., 1990. С. 43.

⁴² Коркина Е. Б. Поэтический мир Марины Цветаевой // Цветаева М. Стихотворения и поэмы. Л., 1990. С. 23.

⁴³ Очерки истории русской поэзии XX века. М., 1990. С. 43-44.

Цветаевой как понимание: «Я пишу, чтобы добраться до сути, выявить суть. Вот основное, что могу сказать о своём ремесле»⁴⁴. Движение к сути есть движение вглубь языка⁴⁵. Языковой эксперимент в творчестве Цветаевой приходится в основной части именно на 20-е годы. Перед нами поэзия-лаборатория в не меньшей мере, чем у Хлебникова, Маяковского, Пастернака. Парадокс заключается в том, что в цветаевской поэзии 1920-х годов проявляются признаки авангардного мышления и речедетальности, но при этом язык «После России» возвышен и риторичен, слог торжествен, Цветаева опирается на классические, библейские или шекспировские источники, что даёт повод исследователям называть эту книгу стихов, с эпиграфом из Тредиаковского, образцом классицизма XX века⁴⁶. Это парадоксальное сочетание связано с установкой на постижение бытия, с философским характером цветаевской поэзии (о движении к истине необходимо говорить высоким слогом) и с трагическим мироощущением (ведущий жанр в классицизме – жанр трагедии).

С интеллектуальным характером цветаевской поэзии во многом связана специфика её ассоциаций. Первым попытался определить эту специфику И. Эренбург: «Цветаева принесла в русскую поэзию много нового: настойчивый цикл образов, расходящийся от одного слова, как расходятся круги по воде от брошенного камня»⁴⁷. Это положение развивает М. Гаспаров: «День лирического дневника

⁴⁴ Марина Цветаева об искусстве. М., 1991. С. 410.

⁴⁵ Эта черта роднит творчество Цветаевой с творчеством романтиков, которые искали сущности в языке, в пра-языке, который должен быть из языка извлечён. Не случайно среди романтиков этимологизирование было повальным увлечением. А некоторыми осознавалась как программная установка.

⁴⁶ Karlinsky S., Marina Cvetaeva. Berkeley and Los Angeles, 1966. P. 197.

⁴⁷ Эренбург И. Поэзия Марины Цветаевой // Литературная Москва. М., 1956.

сжимается до момента, впечатление – до образа, мысль – до символа, и этот центральный образ начинает развиваться не динамически, а статически, не развиваться, а уточняться. Стихотворение превращается в нанизывание ассоциаций по сходству... Мысль идёт не вперёд, а вглубь»⁴⁸.

Мысль идёт вглубь за счёт проникновения в глубинные пласты слова, а значит, расчленения слова до морфемы, слога, звука. Дробление слова на морфемы и квазиморфемы – характерная черта поэтического языка 10-20-х годов XX века. Новые виды повторов (семантические единицы) рожают новые ритмы, отличающиеся энергией, силой, размахом, динамичностью и соответствующие ритмам эпохи. Однако у Цветаевой это свойство поэтического языка доводится до предела, минимальные единицы речи приобретают исключительно важное значение в её творчестве. Основополагающую роль звука в поэзии Цветаевой отмечают и русские, и зарубежные исследователи. Так, Е. Эткинд подчёркивает, что «в поэтической системе Цветаевой огромное значение имеет фонетическая мотивировка. Для Марины Цветаевой звуковой довод не только необходим, он часто и достаточен»⁴⁹. Для неё «мир обернулся сплошной ушною раковиной».⁵⁰ Но звуковая сторона для Цветаевой не самоцель, а средство: «Тут нет места звуку вне слова, слову вне смысла, тут триединство»⁵¹.

Поскольку в поэзии Цветаевой наблюдается интеграция звука-смысла или смысло-звука, фонема является не столько музыкальным началом, сколько фонетическим выражением предмета, проникновением в смысл. Звуковой образ у Цветаевой – это троп, осложнённый паронимией

⁴⁸ Гаспаров М. Указ. соч. С. 315

⁴⁹ Эткинд Е. Материя стиха. СПб., 1998. С. 298.

⁵⁰ Из стихотворения Цветаевой «Ночь» // Цветаева М. Стихотворения и поэмы. Л., 1990. С. 344.

⁵¹ Марина Цветаева об искусстве. М., 1991. С. 410.

или троп, возникающий на основе паронимии. Ассоциации по звуковому сходству играют в поэзии Цветаевой определяющую роль в движении поэтического переживания – в движении к сути явления, чувства, мироустройства в целом.

Тема любви-страсти – исходная точка в осмыслении бытия и места лирической героини в нём. Любовь – мыслится как попытка прорыва в сферу духа, утоления душевной жажды. В то же время «земной любви недовесок» не способен утолить эту жажду. Отсюда – драматизм мировосприятия лирической героини, которая разрывается между пределом, существующим в мире, ограниченностью любви во времени и в пространстве и беспредельностью собственных чувств. Неслучайно рядом с приятием любви и жизни звучат мотивы отказа от земной любви, от тщеты жизни, мотивы ухода, смерти: «Да, ибо этот бой с любовью Дик и жестокосерд. Дабы с гранитного надбровья Взмыв – выдышаться в смерть!»

Цикл «Провода» – кульминация книги в развитии темы любви. Здесь целостный лирический сюжет проживания всех этапов любви и её утраты. Провода – интегральный образ цикла – не только эмблема пространства, но и средство связи с любимым через голос вопреки разлуке. Центральным мотивом становится мотив голоса, голосовой стихии. Провода – метафора творчества: «Гудят мой высокой тяги лирические провода». Звуковая метафора «провода – провода» диалектически соединяет разлуку, смерть и связь: «Это проводами стальных проводов голоса Аида», «Я провода вверяю проводам». Коммуникация осуществляется даже на графическом уровне:

По аллее
Вздохов – проволокой к столбу –
Телеграфное: лю-ю-блю..

Вдоль свай
Телеграфное: про-о-шай.

Слышишь? Это последний срыв
Глотки сорванной: про-о-стите

Выше, выше – и сли-лись
В ариаднино: ве-ер-нись

Заклинающее: жа-аль

С помощью тире слово протягивается, как провод. Вытянутые слова являются в стихотворении ключевыми, к ним устремлено лирическое переживание. Пространственная протяжённость слова, нацеленная на преодоление расстояния, создаёт ощущение предельного напряжения голоса, «вопля женщин всех времён». Привычное целое слово, традиционная метрическая схема уже не вмещают столь сильного лирического переживания.

Разрыв слова, создающий дополнительные ассоциативные связи, возникает и в стихотворении «Самовластная слобода»: «В лиру рук твоих влю-бившийся И в Леилу твоих уст». Идеальное чувство материализуется, становится зримым жестом – «бившийся», т.е. чувство бьётся. В то же время традиционно-поэтические образы «лира рук», «Леила уст» подчёркивают духовную природу любви, движение от телесной оболочки к душе. Как отмечает Н. П. Уфимцева, «Оппозиция тело/душа демонстрирует конфликтность и связанность полюсов одновременно. С одной стороны, лирическая героиня отрицает физическую ипостась любви, возводя её в сверхчувственную духовную связь. С другой, – насыщенность произведений яркой те-

лесной образностью свидетельствует о стремлении к обретению счастья в земной любви»⁵².

Чувство безмерно – «ни берегов, ни вех», образы (прежде всего образ самой лирической героини) гиперболичны: «Что я в тебе утрачиваю всех Когда-либо и где-либо небывших». В цикле упоминается и Федра, и Ариадна, и Эвридика, и Шекспир, и Рахиль. Чувства лирической героини не просто уподобляются переживаниям литературных героинь, но и многократно превосходят их. Личная трагедия лирической героини рассматривается как проявление онтологической трагедии, трагизма человеческого существования. Априорная трагическая интонация у Цветаевой окрашивает весь спектр различных переживаний, вступая в диалектические отношения со стоицизмом лирической героини. В то же время трагедия нереализованной любви в этом мире приводит к мысли о переселении в иной мир («И домой: В неземной – Да мой»), о встрече во сне («Разрозненности сводит сон. Авось увидимся во сне»).

В лирике Цветаевой моделирование отношений «я» – «ты» часто происходит как стремление заключить «ты» в себя, духовно и телесно присвоить. Цветаевские автометафоры в предельной степени выражает стремление заключить любимого в «Я». В этих стихотворениях наличие действительного мира, реальности лишь предполагается или выражается метонимично, в то время как внутренняя сущность подвергается тщательному описанию через множество уподоблений. Так, в стихотворении «Раковина» Цветаева подчиняет эротический аспект отношений процессу вынашивания и рождения. Изъятие, захват из мира, помещение в себя, вынашивание для нового рождения преображённого человека – такова логика лирического

⁵² Уфимцева Н. П. Лирическая книга М. Цветаевой «После России» (1922 – 1925): Проблема художественной целостности: автореф. ... дис. канд. Екатеринбург, 1999. С. 15.

сюжета. Рождение – телесный акт – становится моделью поэтического творчества и шире – устройства мира. Творчество «становится не просто словотворчеством, но и человекотворчеством»⁵³.

В стихотворении «Наклон», где развивается мотив материнства, с помощью внутренних рифм, организованных по принципу эха, создаётся звуковая метаморфоза. Превращение сходно звучащих слов друг в друга – движение к сути в чистом виде:

Материнское – сквозь сон – ухо.
У меня к тебе наклон слуха,
Духа – к страждущему.

Нечто материальное – «ухо» превращается в качество, свойство – «слуха», а затем очередное уточнение, и качество превращается в нематериальную субстанцию – «духа». Таких взаимопревращений материального и духовного, внутреннего и внешнего, конкретного и абстрактного в стихотворении «Наклон» множество. Рифма подтверждает закон всеобщей связи. В современных исследованиях «наклон нежности» рассматривается как «мифологема, скрепляющая цветаевский поэтический космос»⁵⁴

Чаще всего выходом из экзистенциального тупика становится активизация творческого дара. В книге «После России» идёт напряжённое движение к постижению пути поэта и его взаимоотношений с миром и языком (цикл «Поэты»). Поэт, благодаря своему высокому дарованию, способен проникнуть в недра языка и приоткрыть завесу его сущности, заставить сам язык заговорить: «Поэт – из-

⁵³ Уфимцева Н. П. Указ. соч. С. 15.

⁵⁴ Раков В. П. Меон и стиль Марины Цветаевой // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века. Иваново, 1998. Вып. 3. С. 71.

далека заводит речь. Поэта – далеко заводит речь». Пробуждая творческие силы языка, поэт сам попадает под их власть, когда поэтическая речь движется по законам слуховых и собственно языковых ассоциаций. В данном цикле с особой отчётливостью проявляется «такое качество поэтического мира, как окольность, крайность как пространства (пригород, слобода), так и положения лирического субъекта, поэта в мире»⁵⁵. Поэты – лишние, добавочные, «не вписанные в окоём». Окольность может трактоваться и как косвенность, не прямое выражение. Поэтов путь – «путь комет», «стеся, гривастая, кривая». Сложные, многоуровневые тропеические ряды, парадоксальное движение поэтической мысли, «развеянные звенья причинности» помогают вскрыть глубинные связи явлений.

В поэзии Марины Цветаевой наблюдается устойчивое стремление «добраться до сути» конфликта поэта и мира и выразить её формулой. Такую формулу мы находим в третьем стихотворении цикла «Что же мне делать, слепцу и пасынку». В стихотворении три строфы, имеющих однотипную структуру. Каждая строфа состоит из 5 строк, 3 из которых являются полными, а две последние по смыслу и ритмически составляют одно целое, то есть полная строка разбита на две коротких, что придаёт стихотворению большую напряжённость, отрывистость, динамичность. Все три строфы имеют параллельную конструкцию:

Что же мне делать, слепцу и пасынку,
В мире, где каждый и отч, и зряч...

Что же мне делать, ребром и промыслом
Певчей...

Что же мне делать, певцу и первенцу

⁵⁵ Уфимцева Н. П. Указ. соч. С. 11.

В мире, где наичернейший – сер.

Параллельно организованы концовки второй и третьей строф:

С их невесомостью
В мире гирь

С этой безмерностью
В мире мер.

В чём смысл такой однотипности синтаксических конструкций и многочисленных повторов? В параллелизме всякого рода подчёркивается состояние аналогии. Так выстраивается образ лирического субъекта: это слепец, пасынок (знак отверженности), ребром и промыслом певчая, певец и первенец (избранничество). Пауза перед обособленным приложением, к тому же оторванным от личного местоимения, акцентирует на них наше внимание, на них приходится максимальная смысловая нагрузка. Параллелизм укрепляет связи между этими определениями, они синонимизируются в значении «поэт». Так же связываются между собой невесомость и безмерность в значении «творческая свобода».

С другой стороны, выстраивается определённый образ мира, враждебный лирическому субъекту: мир гирь – мир мер, повтор созвучий ир, звуков м, р сближает мир и гири, мир и меру, проводится аналогия между гирями и мерами: это тяжесть, несвобода.

В каждой строфе мы видим противопоставление лирического субъекта и мира, но параллелизм во много раз усиливает это противопоставление.

Строфы практически однотипны и в ритмическом отношении. Стихотворение написано четырёхударным дольником:

0-2-2-1-2

0-2-2-1-0

3-2-1-2

0-2-2

0-1-0

Достигается близость к разговорной интонации, этот же эффект дают переносы. Вообще у Цветаевой конфликт ритма и синтаксиса доведён до предела. К тому же во второй строфе Цветаева использует приём парцелляции – разделение слов в поэтической речи точкой или восклицательным знаком: «Певчей! – как провод! Загар! Сибирь!». Такой синтаксис передаёт предельный эмоциональный накал.

При дактилическом начале строки пропуск одного слога утяжеляет стих, придаёт большую резкость, страстность. Резкий перепад от дактилического окончания к мужскому усиливает драматизм, даёт необычное сочетание легкости и твёрдости. Хотя тоническая система даёт стиху большую свободу, ощущение стихии живой речи, но у Цветаевой данный ритмический рисунок повторяется из строфы в строфу. Такой параллелизм на уровне ритма называется логаздом (самая жёсткая схема). Вновь мы видим парадоксальное сочетание свободы и жёсткой внутренней организации. М. Цветаева писала: «Две любимые вещи в мире: песня и формула. То есть стихия и победа над ней». Лишь в третьей строфе есть одно нарушение заданной схемы: «В мире, где наичернейший – сер» – 0-5-1-0.

Ударение падает на суффикс превосходной степени прилагательного. Тем резче становится антитеза (чёрный цвет связан с полнотой, творчеством, тайной, страстью, исключительностью в творчестве Цветаевой). Чувства лирической героини сложны: тут и трагизм, и горечь, и вызов миру, и ощущение внутренней силы и свободы.

Глубинная природа конфликта Я – МИР подтверждается звуковой антитезой – столкновением однокоренных слов «безмерность – мера». Мир даже на звуковом уровне связан с понятием «мера». Безмерность лирической героини в этот мир не вписывается. Звуковая антитеза – кульминация в развитии конфликта, наиболее ёмкое и чёткое выражение непримиримости лирической героини с миром.

Важнейшим мифом, связанным с темой творчества, с мотивом голоса становится в цветаевской лирике миф о Сивилле (цикл «Сивилла»). Сивилла обращена в носительницу культурных ценностей, в поэта, творца, вмещающего Бога. Жизненные потери оборачиваются обретением голоса, а дар голоса – это дар внутреннего зрения и пророчества:

Сивилла: вещая! Сивилла: свод!
Так Благовещенье свершилось в тот
Час не стареющий, так в седость трав
Бренная девственность, пещерой став
Дивному голосу...

Произведения, в которых осмысляются принципы мироустройства, категории пространства и времени, зачастую имеют сходную структуру. Как правило, у них есть название (предмет поэтической мысли): «Заочность», «Жизни», «Минута», «Наклон». Здесь мы встречаемся с принципиально новым явлением – развёртыванием слова до стихотворения. Развёртывание слова не только помогает «добраться до сути», но и объясняет сам «путь понимания». В таких стихотворениях особый синтаксис: после центрального понятия следует двоеточие – знак развёртывания, пояснения: «Минута: минущая: минешь»; «Заочность: за оком...», «Уединение: уйди...», «Жизнь: держи его!».

Слово задаёт звуковой ряд и ключ к ассоциативной цепи стихотворения. В сущности, мы имеем дело с развёр-

нутой звуковой метафорой. Так, в стихотворении «Минута» наблюдается не просто соположение, а нанизывание, нагнетание однокоренных и созвучных слов, когда «образуется особый, сугубо окказиональный микромир фонетических закономерностей, действующих только внутри малой системы»⁵⁶, что характерно для экспликативной речевой деятельности авангардистской поэзии:

Минута: минущая: минешь!
Так мимо же, и страсть, и друг!
Да будет выброшено ныне ж,
Что завтра б вырвано из рук!

Возникает конфликт между сущностным (вечностью) и неистинным (дискретным временем). Жажда истинного, непреходящего оборачивается желанием покинуть этот мир:

О, как я рвусь тот мир оставить,
Где маятники душу рвут,
Где вечностью моею правит
Разминование минут.

Стремление проникнуть в глубинный пласт слова, обнаружить его скрытые смыслы (существующие и потенциальные) обуславливает разрыв слова на слоги с помощью тире. Разрыв слова создаёт дополнительные ассоциативные связи, например, между значением и внутренней формой слова, между значением и графическим оформлением, между смыслом части и смыслом целого, как в посвящённом Борису Пастернаку стихотворении «Расстояние: вёрсты, мили...»:

⁵⁶ Эткинд Е. Материя стиха. СПб., 1998. С. 316

Рас-стояние: вёрсты, мили...
Нас рас-ставили, рас-садили,
Чтобы тихо себя вели
По двум разным концам земли.

Цветаева вскрывает структуру слова «расстояние». Рас- – приставка со значением разъединения, приставка-лейтмотив – является композиционным стержнем стихотворения, несёт основную смысловую нагрузку. Четырнадцать глаголов реализуют смысловую линию разъединения, они воспринимаются как синонимический ряд. Кульминацией является звуковая антитеза, основанная на столкновении омографов: «не рассорили – рассорили». Противопоставление подчёркивает действие внешней силы. Совершена величайшая несправедливость: разлучены равные по силе, единые по сущности.

Вторая часть слова «стояние» напоминает о том, что слово «расстояние» образовано от глагола «расстояти» – стоять в отдалении. К тому же слово, обозначающее разъединение, само разъединяется. Расстояние становится силой, действием, активным разъединяющим началом, это то, что расставляет, разбивает, разводит и. т. д. Расстояние – это рок, судьба. Настойчивые повторы и неопределённо-личные конструкции вносят мотив роковой предопределённости. Земное пространство враждебно любви. Однако не менее явственно звучит мотив духовного родства, противостоящего разлуке:

В две руки развели, распяв,
И не знали, что это сплав
Вдохований и сухожилий.

Звук, созвучие, рифма – основополагающие понятия в поэтической философии Марины Цветаевой. Идеалом

поэта является мир, построенный на созвучиях. Созвучие становится опорой для поэта, возможностью преодолеть хаос. Эта мысль звучит в стихотворении Цветаевой из цикла «Двое»:

Да, хаосу вразрез
Построен на созвучьях
Мир.

Мир уподобляется стихотворению, в котором рифмы и созвучия препятствуют распаду. Разминование равных, разлука любящих – признак разрушения созвучий, а значит катастрофичности бытия.

Поэтический мир Цветаевой, действительно, построен на созвучиях, но при этом цветаевская поэтика выражает катастрофические разрывы, разломы в мире, поскольку созвучия либо оказываются разъединёнными ритмом, синтаксисом, сходно звучащие слова противопоставленными, поэтическое высказывание движется по хроматической гамме⁵⁷, либо связь созвучий с особой остротой подчёркивают царящий во внешнем мире разлад. У Цветаевой сам поэтический язык вступает в конфликт с действительностью.

Принцип соответствия между двумя мирами – горним и дольным, взаимное наполнение земного признаками сакральности и неземного признаками реальности роднит поэзию Цветаевой 1920-х годов с символизмом, однако Цветаева ищет новые способы проникновения в идеальный мир, мир чистых сущностей. Авангардистские приёмы (реализация всех глубинных и потенциальных смыслов и свя-

⁵⁷ Хроматизм – тяготение звуков друг к другу и одновременно их отталкивание. “Хроматика есть целый душевный строй и этот строй – мой. Хроматика – самое обратное, что есть грамматике, – Романтика. И Драматика” // Цветаева М. Проза. М., 1989. С. 65.

зей слова) помогают создать собственную поэтическую версию мироустройства, когда сквозь реальный мир, искажённый человеком, проглядывает истинная реальность – замысел Творца.

Вопросы и задания:

1. Как меняется лирический субъект и конфликт в книге стихов «После России»?

2. Каково понимание поэта и поэзии в цикле «Поэты»?

3. Как раскрывается тема любви в цикле «Провода»?

4. Какова специфика цветаевских ассоциаций? Приведите примеры звуковых и графических образов в книге стихов «После России».

5. Какова роль античных образов (Ариадна, Федра, Сивилла) в книге?

Лирические поэмы 1920-х годов

В 1920-е годы Марина Цветаева создаёт свои лучшие лирические поэмы. Обращение к жанру поэмы было закономерным. В письмах к Борису Пастернаку Цветаева постоянно возвращается к сопоставлению отдельных лирических стихотворений и «большой вещи»: «Лирические стихи – отдельные мгновения одного движения. Лирика – это линия пунктиром, между точками – безвоздушное пространство: смерть. И Вы от стиха до стиха умираете. В книге (роман ли, поэма, даже статья) этого нет...»⁵⁸. Таким образом, поэма становится способом преодоления разрыва, возможностью создать такое художественное целое, в котором разрозненные переживания образуют структуру.

Поэма «На Красном коне» была написана в течение нескольких дней 1921 года. Её чаще всего рассматривают как аллегорию о священном даре и долге поэта. Действительно, в лирической поэме начала XX широко используется аллегория. Однако сюжет поэмы «На Красном Коне» вбирает в себя многие особенности балладного сюжета. Выросшая на немецких балладах, Цветаева тяготеет к ирреальному чудесному миру, трагическим коллизиям. Об особом интересе Цветаевой к романтической балладе свидетельствует и написанное впоследствии эссе «Два «Лесных царя», сопоставление баллад Гёте и Жуковского: «Видение Гёте целиком жизнь или целиком сон, всё равно, как это называется, раз одно страшнее другого, и дело не в названии, а в захвате дыхания»⁵⁹. «Захват дыхания» становится результатом воздействия на читателя балладного со-

⁵⁸ Цветаева об искусстве. М., 1991. С.383.

⁵⁹ Цветаева М. И. Об искусстве. М.: Искусство, 1991. С.323.

бытия. Попытаемся проследить, как трансформируется балладный сюжет в цветаевской поэме.

Роднит с балладой уже то, что в поэме есть герой, принадлежащий к иному, не подвластному земным законам, миру. Это Всадник, Гений, Вожатый. Повторяется ситуация вмешательства в человеческую жизнь неведомой мистической силы. Поэма начинается с обращения к этой высшей силе: «Топчи, конный!», «к Тебе, Не смертной женой – Рождённый». Сразу обозначена цель – духовное вознесение: «Чтоб дух мой, из рёбер взыграв – к Тебе!». Образ Гения ряд исследователей соотносит с Блоком. Так, А. Эфрон пишет: «В поэме предстаёт сложный, динамичный в своей иконописности образ обожествлённого Цветаевой Блока, Георгия Победоносца Революции, чистейшего и бесстрастнейшего Гения поэзии»⁶⁰. С. Бройтман развивает эту мысль: «Отказываясь от женственной (и душевной) Музы Цветаева создаёт в лице Гения (Блока) её мужественный духовный коррелят»⁶¹. Безусловно, блоковский контекст важен в поэме, но образ Гения многозначен и многослоен. Скорее можно согласиться с точкой зрения Е. Титовой: «В главном герое поэмы соединились черты обожествлённого Блока, Гения поэзии, черты Георгия Победоносца, черты небесного Рыцаря в серебряных доспехах, Ангела-Воина»⁶². Рассказ о нём начинается с цепочки отрицаний, нагнетается интрига: «Не Муза, не Муза Над бедною люлькой Мне пела». А затем Всадник рисуется как мелькнувшее видение и впервые появляется сочетание, давшее название поэме: «На Красном коне – промеж синих

⁶⁰ Эфрон А. О Марине Цветаевой: Воспоминания дочери. М., 1989. С. 323.

⁶¹ Бройтман С. Н. Поэтика русской классической и неклассической лирики. М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2008. С. 238-239.

⁶² Титова Е. В. Жаровая типология поэм М. И. Цветаевой: дис. канд. ... филол. наук. Вологда, 1997. С.43. URL: <http://www.booksite.ru/fulltext/dis/ser/tac/dissertacii/titova/tit.pdf>.

гор Гремящего ледохода!» Детские воспоминания, где повествуется о повторяющихся действиях Всадника, постоянном присутствии в жизни героини и одновременно исчезновениях из неё, являются своеобразной прамбулой балладного сюжета.

Далее элементы сюжета обозначают главные повороты в судьбе героини, отмечают моменты её драматического испытания и взросления. Этапы взросления и утраты-жертвы обозначены синтаксическим параллелизмом: «Девочка – без – куклы», «Девушка – без – друга!», «Женщина – без – чрева!» Каждый эпизод мог бы стать сюжетом самостоятельной баллады, в каждом раскрывается роковое противоборство со стихией: огонь – вода – воздух, и чудесное спасение самого дорогого благодаря вмешательству Всадника. Первый эпизод пожара представлен как воспоминание из детства, в то же время создаётся эффект присутствия, словно событие происходит здесь и сейчас:

Пожарные! – Широкий крик!
Как зарево широкий – крик!
Пляша от страшной красоты,
На красных факелов жгуты
Рукоплещу – кричу – свищу

У Цветаевой нет дистанции между миром баллады и творящим этот мир автором, лирический субъект – и повествователь, и участник событий, поэтому рассказ от первого лица может сменяться взглядом словно бы со стороны, появляется 3-е лицо (девочка, девушка, женщина). К тому же экстремальная драматически напряженная ситуация становится в лирической поэме проекцией внутреннего мира, что хорошо видно уже в первом эпизоде, где героиня восклицает: «Пожарные! – Душа горит!/Не наш ли дом горит?» Подобная заворожённость ребёнка огнём с

«глазами василиска» встречалась в балладе Каролины Павловой «Огонь», где в основе сюжета губительные последствия выпущенной на свободу стихии. Неожданность драматического поворота событий подчёркнуто повторяющимся «вдруг»:

Что это – вдруг – рухнуло – вдруг,
Это не столб рухнул!
Бешеный всплеск маленьких рук
В небо – и крик: –Кукла!

Быстрота событий передана с помощью эллипсиса и коротких назывных предложений: «Крик – и перекричавший всех Крик. – Громовой удар». «Кто это – вслед – скоком с коня Красного – в дом красный?!» Напряжённость балладного действия сродни драматическому. В цветаевской поэме акцентируются лишь наиболее выдающиеся моменты действия при его большой сжатости. Вопросы-конструкции выражают потрясение героини из-за вмешательства в её жизнь чудесной силы, словно бы слитой с огненной стихией, что подчёркнуто сравнением: «Вздымая куклу как доспех Стоит как сам Пожар». Характер героини и героя раскрывается в кульминационных, вершинных проявлениях. Потрясённая чудесным спасением куклы лирическая героиня должна сразу же сделать драматически сложный выбор: принести жертву во имя высшей любви. Как и в балладе, в цветаевской поэме не раскрываются чувства и эмоции героини, даётся только жест и констатация утраты: «То две руки – конному – вслед Девочка – без – куклы». Этот принцип будет действовать и в других эпизодах поэмы, сцепленных по аналогии.

Распространённый мотив в балладе – вещий сон, предсказывающий роковой ход событий. Как пишет С. И. Ермоленко: «Во время сна, когда ослабевает контро-

лирующая функция отрезвляющего рассудка и совершается переход в другое измерение, становится возможным непосредственный контакт человека с миром иррациональных сил, и герою открывается воля Провидения»⁶³. В поэме Цветаевой действие разворачивается во сне, которому предшествует пейзажная деталь, характерная для балладного мира: «Злая луна – в прорезь окон./Первый мне снится сон». Сон напрямую отсылает к повторяющемуся балладному сюжету, известному по «Кубку» Шиллера, по «Балладе» Лермонтова «Над морем красавица-дева сидит». В центре – испытание героя и его исчезновение в пучине. Но героиня здесь не жестокосердная дева, она не посылает возлюбленного на верную смерть, лишь просит его поклясться в готовности рискнуть ради неё жизнью, герой же «Глядит – и – просто Вниз головой – в поток». Чудесное вмешательство Всадника подготовлено образом пенного коня. Спаситель уподобляется водной стихии, которая, впрочем, наделяется огненными характеристиками: «Кто это вдруг – красным всплеща Полымем – в огонь синий?!» Теперь он «встаёт как сам Поток», «как Царь меж вздыбленных зыбей». Повторяется тот же приказ, что и в предыдущем эпизоде. Спасение оборачивается утратой: «Я спас его тебе, – убей! Освободи любовь».

Второй сон тоже вводится пейзажной деталью, предвещающей злое событие: «Мутная мгла – в прорезь окон». Во мгле происходит действие многих баллад. В цветаевской поэме сама ночь становится активной силой, нагнетается атмосфера страха: «Ночь гонится – а путь таков: Кровь в жилах сжата». Сюжет путешествия в ночной мгле с сыном отсылает нас к балладе «Лесной царь», только у Цветаевой путешествуют сын и мать, которая подбадривает своего ребёнка словом в экстремальной ситуации:

⁶³ Ермоленко С. И. Лирика М. Ю. Лермонтова: Жанровые процессы. Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 1996. С. 259.

«Мужайся, отрок! – дух Горы Один – нас двое». Действие разворачивается в пространственной вертикали: «Чёрная высь. – Голый отвес». Это предельное пространство, чреватое катастрофой, характерное для балладного образа мира. Драматический момент – похищение ребёнка орлом и чудесное спасение – вновь передан эллиптическими конструкциями:

Смех – и в ответ – яростный плеск
Крыл – и когтей свёрла.
Кто это вслед – наперерез –
Молнией – в гром орлий?!

Всё происходит «молниеносно», поэтому мать даже не успевает осознать случившееся, на первом плане событие, а не чувство. Всадник теперь воспринимается как повелитель воздушной стихии: «Как Царь меж облачных зыбей Стоит, сдвигает бровь». Утроение ситуации идёт от фольклора. Заметим, что если раньше героиня лишалась куклы, друга, то есть чего-то внеположного себе, то в третий раз о ней говорится «Женщина – без – чрева». То есть она лишается своей женской сути. Третий приказ становится поистине роковым, исключая возможность возврата в привычный мир, мир людей. Атмосфера трагических испытаний и горестных утрат характерна для балладного жанра. Утраивается в поэме и ситуация сна: «Злая заря – в прорезь окон,/Третий мне снится сон».

В третьем сне лирической героини обыгрывается характерная для баллады сюжетная ситуация – преследование, погоня: «За красным, за красным конным/ Всё тот же путь». Символический образ красного конного (общее обозначение коня и героя, их слиянность) образует новые метафорические ряды: «красным гоном», «конный сон». В «конном сне» героиня обретает силу, повелевает при-

родными стихиями, сама создаёт причудливые пространственные метаморфозы. Возникает образ «стоглавого храма», словно вздыбленного вьюгой. Храм – место совершения брачного обряда – часто является целью пути в балладном мире. Однако у Цветаевой пространство храма претерпевает метаморфозы, это не «конец и венец погоне». Метаморфозы связаны с действиями коня, и здесь обнаруживаются текстуальные переключки с немецкими балладами. Вот строки из «Леноры» Бюргера в переводе Жуковского:

Конь прынул... Пламя из ноздрей
Волною побежало;
И вдруг... всё пылью перед ней
Расшиблось и пропало.
У Цветаевой:
Но прядает конь – и громом
Взгремел в алтарь!
Престол опрокинут! – Пусто!
Как в землю сгас!

И в балладах, и в цветаевской поэме конь имеет огненную природу: «Огненный – вскачь конь».

Во сне лирическая героиня видит своё падение, возможно, физическую смерть: «И рухает тело – руки/Крестом распяв». Попытка спастись молитвой прерывается явлением с высоты всадника, описание которого явно отсылает к образу Святого Георгия: «Доспехи на нём – как солнце... Полёт крутой – И прямо на грудь мне – конской встаёт пятой». Традиционно Конь связан с мужской солярной силой и является подножием для поднимающегося духа человека. Но во сне всадник топчет героиню, он Победитель, она побеждённая.

Последний дистанцированный повтор вытесняет природные явления (луну, мглу, зарю) атрибутами Всад-

ника: «Огненный плащ – в прорезь окон. Огненный – вскачь – конь». В этот момент наступает пробуждение. Новый этап развития лирического сюжета связан с толкованием сна бабкой: – Какой ж это сон мой? – А сон таков: Твой Ангел тебя не любит. Для героини это «гром первый по черепу», своеобразный взрыв в сознании.

Взрыв отмечает кульминацию в развитии лирического сюжета, он словно подбрасывает героиню (отсюда повтор глаголов с приставкой вз-: вздымусь, выиграй). Материализацией внутреннего взрыва становится «разломанное небо». Ситуация мистифицируется тем, что героиня вызывает к духу дедов – Эолу, приобщается к стихиям и тем самым становится вровень с Гением. Развязка сюжета – мистическая битва героини «на белом коне впереди полков» с «гордецом на коне на красном». Поединок часто становится основой балладного сюжета, поскольку это остро драматический момент бытия. Нагнетается красный цвет: «заря кровянит шлем мой», «На снегу лат Не знаю: заря? Кровь?» Всё это подготавливает трагический исход, связанный с парадоксальной духовной победой героини, ведь любовь Гения «она заслуживает лишь тогда, когда как равная восстаёт на него и получает смертельную рану»: «И входит, и входит стальным копьем Под левую грудь – луч».

И шёпот: Такой я тебя желал!
И рокот: Такой я тебя избрал,
Дитя моей страсти – сестра – брат –
Невеста во льду – лат!

Здесь и акцентирование болевой природы любви, и характерная для баллады ситуация – роковое слияние героев из разных миров.

Баллады часто имеют кольцевую композицию, образы, окольцовывающие сюжет, ярче выявляют смысловые

сдвиги, результат балладного события. У Цветаевой своеобразный эпилог начинается теми же словами, что и вступление: «Не Муза, не Муза». И вновь разворачивается цепочка отрицаний, которые подчёркивают роковую силу нового союза, с одной стороны, сковывающего героиню, «Не женской рукой, – лютой, Затянут на мне – Узел», с другой стороны, освобождающего, позволяющего обрести крылья: «Окто невесомых моих два Крыла за плечом – Взвесил?» Союз страшен, потому что предполагает сверхчеловеческий путь и усугубляет драматизм положения героини «на грани двух миров», что подчёркнуто контрастными образами: «В черноте рва Лежу – а Восход светел». Однако из этого противоречия есть выход – вознесение в лазурь с Гением.

Итак, в цветаевской поэме иносказание и балладный сюжет подчинены лирическому сюжету – сюжету самоопределения поэта, внутреннего выбора. Драматизм этого выбора и обусловил обращение к традициям романтической баллады, движения души, внутренняя борьба лирической героини представлены как событие. Чувство отрешения от повседневности, эмоциональная напряжённость, чудесное приобщение к высшему миру, свойственное балладе, близко цветаевскому мироощущению. Но у Цветаевой балладная семантика становится иносказательным выражением сверхчеловеческого пути поэта, болевой природы любви и творчества.

М. Гаспаров отмечает, что «зрелые стихи Цветаевой не имеют ни концовок, ни даже концов, нанизывание уточнений обрывается в бесконечность. Если исходный образ продолжает мучить поэта, то начинается новое стихотворение, с новым, в другом направлении набором нанизываемых образов»⁶⁴. Поэма же даёт простор для развития центрального образа или мотива и для художественного

⁶⁴Гаспаров М. Указ.соч. С.315.

разрешения этого развития. Так строятся «пражские» поэмы Цветаевой, посвящённые К. Б. Родзевичу, **«Поэма Горы»** и **«Поэма Конца»**, которые по праву считаются одними из вершинных произведений любовной лирики XX века.

В «Поэме Горы» Марины Цветаевой центральным образом является Гора. Это интегральный образ⁶⁵, организуемый все уровни произведения, влияющий на структуру поэмы. В название цветаевской лирической поэмы входит само жанровое обозначение, а на месте традиционного в названиях романтических поэм главного героя у Цветаевой оказывается Гора, причём сама грамматическая конструкция многозначна, Гора может быть и объектом, и субъектом поэмы. Вот поэтическое определение самой Цветаевой: «Поэма Горы» – гора, с другой горы увиденная»⁶⁶.

Состав цветаевской лирической «Поэмы Горы», включающей эпиграф, посвящение, основной текст поэмы и послесловие, буквально воспроизводит канонический состав романтической лиро-эпической поэмы, описанный Ю. Манном⁶⁷. Посвящение целиком построено на звуковых и грамматических метаморфозах:

Вздогнешь – и горы с плеч,
И душа – горе!
Дай мне о горе спеть:
О моей горе.

Столкновение омографов (горе – горе) отождествляет гору и горе. Это одна из ключевых звуковых метаморфоз в поэме, поскольку ассоциация горя с Горой, отождествление внешнего и внутреннего даёт возможность

⁶⁵ Термин введён Е. Замятиным.

⁶⁶ Райнер Мария Рильке, Борис Пастернак, Марина Цветаева. Письма 1926 года. М., 1990. С. 121.

⁶⁷ Манн Ю. Динамика русского романтизма. М., 1995. С. 154.

говорить об общности и параллелизме переживаний лирической героини и Горы как персонажа.

Цветаева в «Поэме Горы» совершает парадоксальную перестановку: не автор сопереживает герою, как это было в лиро-эпической поэме, а герой – Гора сопереживает автору («Гора горевала о нашем горе»), это сопереживание Горы герою лирической героини и составляет сюжет поэмы.

Гора в поэме Цветаевой персонифицируется, образует разветвлённой и сложной системой ассоциаций. Как это часто бывает у Цветаевой, ассоциации нанизываются по звуковому сходству, вся поэма пронизана звуковыми подобиями к слову «Гора»: гора – горе – горький – грудь – гром – громадную – над городом – гроб – надгробие – горд – горб – грот – (узел) гордиев. Созвучиям у Цветаевой придана миростроительная функция, звуковой комплекс слова «гора» распространяется на другие образы в поэме, поэтический мир стянут к Горе.

В 6-7 главах поэмы звучит речь Горы, ведь Гора выступает одновременно в роли центрального персонажа и в роли со-автора поэмы. Здесь повторяется звуковая метаморфоза: «гора горевала – гора говорила», то есть сама речь становится гореванием, оплакиванием чувства. Здесь сюжет сопереживания горы героям достигает кульминации. Именно Гора постепенно раскрывает всю полноту трагедии. Наряду с мотивом судьбы и разлуки, с мотивом извечного столкновения долга и страсти, звучит мотив жизни-хаоса: «Ещё говорила гора, что табор – Жизнь», «В жизнь, про которую знаем все мы: Сброд – рынок – барак». Таким образом, конфликт в поэме вырастает до столкновения с жизнью, причём именно Горе принадлежит рефлексия на характерный для лирической поэмы конфликт.

Итак, горе объективируется, поскольку дано оно в рефлексии Другого (Горы). Безусловно, Гора при этом

остаётся субъективным лирическим образом, проекцией внутреннего мира лирической героини. Приоритет субъективного находит выражение в мифологизации действительности, прежде всего, в мифологизации Горы. Гора постоянно ассоциируется с великаном, титаном. Сравнения и перифразы являются знаками субъективизации образа: «Как бы титана лапами», «Та гора была как гром/ Зря с титанами заигрываем!». Гора – символ стихийного, внезапного, титанического чувства, как гром среди ясного неба.

Сюжет поэмы развивается в пространственной вертикали, организованной двумя макрообразами – образом горы и образом города. Пространственная вертикаль в поэме оказывается подвижной: можно проследить динамику противостояния горы и города (наступление города на гору и месть горы) и продвижение героев по этой пространственной вертикали (восхождение, спуск, превращение горы в надгробие для героини). В рамках этих двух линий и происходит овнешнение лирического конфликта. Звуковая метаморфоза «над городом – надгробием» в свёрнутом виде передаёт движение сюжета: от подъёма к спуску, к гибели любви и символической гибели лирической героини. В пятой главке есть параллель к образам горы и города, проясняющая смысл их противостояния: «Высота бреда над уровнем/ Жизни...» (ср.: «над уровнем моря»). Так образы горы и города приобретают символический смысл. Главка построена на оппозициях, центральной из которых является оппозиция «простолюдины любви – небожители любви». Отметим, что Гора в поэме совмещает в себе семантику божества, титана и семантику мифологической горы – обиталища богов. Гора – обиталище «небожителей любви», медиатор, посредник между землёй и небом, плотью и духом. «Гора – верх земли и низ неба, – пишет Цветаева, – гора в небе»⁶⁸.

⁶⁸ Цветаева М. Собр. соч. В 7 т. Т. 3. М., 1994. С. 776.

Восхождение на гору сюжетно соотносится с достижением пика любви, а семантически с высвобождением Духа, возвышением над бытом. Спуск связан с расставанием, возвращением к жизни, которая для лирической героини означает смерть (не случаен ассоциативный ряд: над уровнем жизни = над уровнем моря, море – mori). Пространственная вертикаль становится своего рода материализацией ценностной системы координат лирической героини Цветаевой.

Основной текст поэмы (главы 1-8) – песнь-воспоминание, повествование ведётся в прошедшем времени и завершается эпитафией любви. Но символической гибелью лирической героини поэма не заканчивается, главы девятая и десятая отделены временной дистанцией. В романтической лиро-эпической поэме вступление или эпилог нередко отделяются временной дистанцией от сюжета поэмы. Автор в настоящем повествует о событиях далёкого прошлого. Однако у Цветаевой главы девятая и десятая обращены в будущее, всё происходит в воображении лирической героини, в максимально субъективизированном времени:

Минут годы, и вот означенный
Камень, плоским сменённый, снят.

Гора-надгробие сменяется могильной плитой, идёт наступление горизонтали на вертикаль. Обытовление чувства ассоциируется с застройкой горы дачами, поэтому здесь начинается обратный процесс: сопереживание лирической героини своей Горе (Гора – память о любви и горе лирической героини).

Параллель между судьбой горы и судьбой чувства придаёт образу горы символический смысл. Символично и разрешение конфликта: в эпилоге гора мстит городу, вы-

строенному на развалинах счастья. «Геологическое бедствие» – способ объективации чувств лирической героини. Любовь предстаёт как могучая природная стихия, способная перевернуть и ландшафт, и внутренний мир обывателей. «Безумие уст» вызывает извержение вулкана, выстраивается ассоциативный ряд: кратер – Везувий – лава. Таким образом, противостояние «гора-город» завершается мятежом, местью горы и победой любви-страсти. Смысловая параллель содержится в послесловии (в поэме используется приём удвоения эпилога).

Послесловие обращено к любимому человеку. Несколько раз повторяется фраза «Я не помню тебя отдельно». Это взгляд на происшедшее с горней высоты, поэтому возникает целостная картина, исчезают частности. Однако завершается поэма парадоксом: в последней строфе вместо лексического повтора возникает антоним к слову «отдельно»:

Я не вижу тебя совместно
Ни с одной: – Памяти месть!

В 10 главке звуковая антитеза, связанная с мотивом памяти, относилась к Горе: «Есть беспутные, нет беспамятных». Итак, Гора – существо, одновременно карающее и страдающее, жертва и мститель, во многом является двойником лирической героини. Образ двойника часто встречается в лирической поэме. Гора – материализация в объективном мире субъективной вселенной.

Создав такую субъективную вселенную, Цветаева добивается поразительного эффекта: субъективные порывы, движения души лирической героини находят эквивалент во внешнем мире, приобретая вселенский масштаб. Удвоение эпилога возводит в ранг закономерности то, что стихия чувств вмешивается в ход объективной жизни, вопреки тому, что есть, утверждается то, что должно быть.

Наконец, происходит постижение основ мироустройства, метафизической сущности любви. Любовь мыслится как чувство, возвышающееся над уровнем жизни, несовместимое с жизнью, а потому трагическое. С другой стороны, любовь является медиатором между землёй и небом, душой и телом. Любовь – созвучие, на котором держится мир. Нарушение связи, разъединение приводит к распаду мира, мести первостихий.

Обращение к романтической традиции, воспроизведение структуры романтической лиро-эпической поэмы во многом обусловлено тем, что М. Цветаевой близка романтическая концепция, которая заключалась в крайнем повышении идеального значения любви. Поэтому трагедия любви переживается как распадение «связи времён». Порою это самое яркое свидетельство несовершенства жизни⁶⁹. Кроме того, структурированность, строгая организованность поэчного мира подчиняет лирический напор, каскад спонтанных ассоциаций, свойственных поэзии авангарда, твёрдому закону.

Между «Поэмой Горы» и «Поэмой Конца» имеется несомненная внутренняя связь. Многие исследователи совершенно справедливо рассматривают их как диптих⁷⁰. Но, несмотря на семантическую близость «пражских» поэм, «Поэма Конца» имеет совершенно иную структуру, которая отчасти проглядывает уже в авторском замысле: «Теперь Поэму Расставания (Другую). Весь крестный путь – этапами»⁷¹. Расставание является не только темой, но и структурой, «спинным хребтом» поэмы. «Путь» предполагает ли-

⁶⁹ Манн Ю. Указ. соч. С. 37-38.

⁷⁰ См. об этом: Венцлова Т. “Поэма Горы” и “Поэма Конца” как Ветхий Завет и Новый Завет// Modern Russian literature and culture: vol. 32. Berkley, 1994. Коркина Е. Б. Поэмы Марины Цветаевой: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1990.

⁷¹ Цветаева М. Неизданное. Сводные тетради. М., 1997. С. 282.

нейное, по-этапное развитие действия-переживания. В «Поэме Конца» снимается всякая опосредованность в выражении чувств. Как же организована лирическая исповедь, как создаётся художественная целостность поэмы?

Ключевое слово содержится уже в названии поэмы. Слово «конец» придаёт названию глобальное звучание, в нём кроется недосказанность: это может быть конец любви, конец жизни, конец света. Это понятие в силу своей многозначности, заключённого в нём метафорического смысла, и становится предметом художественного постижения в цветаевской поэме.

Первая глава – своеобразный камертон, задающий тональность поэмы. Здесь несколько раз повторяется слово «преувеличенно»: «Преувеличенно-плавен Шляпы взлёт», «Преувеличенно-низок Был поклон». Преувеличенность как фальшь, как диссонанс в поведении любимого человека болезненно воспринимается лирической героиней. Но затем смысл ключевого слова парадоксально переворачивается:

(Преувеличенность жизни
В смертный час)

(Преувеличенно, то есть
Во весь рост)

Здесь уже «преувеличенность» понимается как предельное напряжение сил, наивысший накал чувств, связанный с ощущением «конца». «Преувеличенность чувств» определяет развитие лирического сюжета, эмоциональный тон поэмы.

Мотив «конца» является центральным и структурообразующим мотивом поэмы. «Конец» – это некий предел, вся поэма дана «на пределе». Ощущение конца в ней присутствует постоянно: «дальше некуда», «дням конец». По-

этика предельности предполагает определённую систему поэтических средств: преобладание гипербол (гипербола – не что иное, как преувеличение, доведение признака до предела), большое количество антитез, которые подчёркивают предельную остроту конфликта, «рваный» синтаксис, передающий эмоциональный накал. Большую роль в поэме играют звуковые и словообразовательные гиперболы, очень много эпитетов-прилагательных в превосходной степени, причём часто это окказионализмы: «сверхбесмысленнейшее слово», «сверхъестественнейшая дичь», «в сем христианнейшем из миров». Цветаева «использует лексические новообразования, обладающие лингвистической экстремальностью»⁷².

Принцип «предельности» распространяется и на внутреннюю форму поэмы. Внешний сюжет её связан с перемещением героев в пространстве. Этапы пути отмечены Мариной Цветаевой в плане: «1) Встреча у фонаря 2) Кафе. Окно в пустоту 3) Путь набережной: Мост (в бесконечность) 4) Последние улицы 5) Другой фонарь... 6) Гора (изгородь) 7) Последний жест».⁷³ Но внешний сюжет становится проекцией внутреннего, психологического сюжета – сюжета переживания «конца». Неслучайно семантика длящихся мучений, мотив мучительного ожидания смерти определяет образный фон сюжета.

Трагически перенапряжённая ситуация, требующая от героев нравственного выбора, влияет на структуру поэмы, которая, по мнению многих исследователей, имеет лирико-драматический характер. В центре повествования – последняя встреча героев, пространство окружающего мира, место и время встречи выносятся в своеобразные обстановочные ремарки: «В небе, ржавее жести,/Перст стол-

⁷² Эткинд Е. Флейтист и крысы // Марина Цветаева. 1892-1992. Норвичский симпозиум. Т. 2. Нортфилд, Вермонт, 1992. С. 119.

⁷³ Цветаева М. Неизданное. Сводные тетради. М., 1997. С. 255.

ба». Детали внешнего мира становятся знаками разлада во внутреннем мире героев, этот разлад остро воспринимается лирической героиней, фиксируется в ремарках интонации, жеста: «голос лгал», «губ столбняк». Нередко эти ремарки намеренно обособляются с помощью скобок: «(Орлом озирая местность)», («Озноб»). Драматические диалогические отношения возникают между словом и жестом. Драматизируется и внутренний мир лирической героини: в нём разные голоса вступают в диалог: «Сердце упало: что с ним?/ Мозг: сигнал!»

В диалог вступают немые и звучащие реплики лирической героини, их несоответствие усиливает внутренний драматизм: на пути «сердечной волны» встаёт преграда: «Мысленно: милый, милый. – Час? Седьмой!»

Значительное место в сюжете поэмы занимает противопоставление обыденного и поэтического, «преувеличенного» сознания. Диалог у Цветаевой строится особым образом: с разминовением, спором двух сознаний связана система антитез и звуковых оппозиций, реплики лирической героини напоминают исправление речевых ошибок героя. Слово героя вызывает напряжённую работу поэтической мысли, именно взаимодействие чужого слова и сознания лирической героини во многом определяет динамику сюжета в первой части поэмы. Герой предлагает заземлённый вариант любви: «Любовь – это значит связь», «любовь – это значит: жизнь». Реплики героини беззвучны, но это предельная концентрация звуковых и смысловых сгустков:

(Я, без звука:
Любовь – это значит лук
Натянутый – лук: разлука)

Это одна из ключевых звуковых метаморфоз в поэме. Здесь смысловые ассоциации: любовь как натянутый

лук, готовый лопнуть – раз-лучиться, с натянутой до предела тетивой, которая в любой момент может разорваться, – скреплены звуковыми сближениями. Звуковая метафора создаётся не только путём звукового повтора, но и путём столкновения этимологически родственных слов: лук – разлука. Истинная любовь, по Цветаевой, – это миг духовной близости, всегда грозящий из-за непомерности чувств разрывом.

Итак, драматический конфликт находит выражение в диалогичности, которая становится универсальным принципом поэтики. Разрыв мыслится как единственный способ разрешения конфликта между героями, и лирическая героиня первой предлагает расстаться, поступает «по-мужски», но его похвала за «первенство в разрыве» оскорбляет женское начало в героине, она чувствует солидарность со всеми брошенными женщинами: «Да, в час, когда поезд подан, Вы, женщинам, как бокал, Печальную честь ухода Вручаете...». Отчуждение между героями достигает кульминации. От боли лирическая героиня спасается путём отречения от женского в себе: теперь она не женщина, а противник, член бродячего братства, тень, лишённая тела.

Сюжет поэмы развивается парадоксально: казалось бы, вот сейчас герои расстанутся, но лирическая героиня почему-то оттягивает разлуку, трижды повторяет просьбу: «Можно до дому? В последний раз!», «Ещё немножечко В последний раз!». Дальнейшее развитие сюжета – это не только переживание лирической героиней конца, но и поиск путей его преодоления. Прежде всего, это стремление преодолеть отчуждённость от возлюбленного, ощутить последнюю близость с ним, расстаться любимой и любящей. «Поэма Горы» и «Поэма Конца» самой Цветаевой противопоставлены как мужское и женское: «Гора – мужской лик, с первого горяча, сразу высшую ноту, а «Поэма Кон-

ца» уже разразившееся женское горе, грянувшие слёзы»⁷⁴. В «Поэме Конца» межличностный конфликт осложняется внутренним конфликтом: мужское начало в героине, твёрдость, гордость, волевое решение вступает в конфликт с женской природой, чувственностью, нежностью, телесной привязанностью. Поэтому и стратегия преодоления боли в «Поэме Конца» иная: вернуть и отстоять любовь, пережить пик любовного чувства в момент разрыва.

С другой стороны, движение сквозь пространство и время связано с обретением знаний. Наряду с непосредственной эмоциональной реакцией на разрыв, вследствие её неожиданной силы начинается рефлексия на конфликт, который первоначально мыслится лирической героиней лишь как столкновение разных жизненных позиций. Каждый этап пути – шаг к приближению и преодолению конца, к обретению нового мировоззрения. Это связано с тем, что герои движутся в особом предельном пространстве, которое ассоциируется с испытанием и смертью, с выбором между жизнью и смертью. Мотив разлуки также сопряжен с мотивом выбора между жизнью и смертью. Таким образом, пространство внешнего мира становится проекцией внутреннего состояния лирической героини.

В систему пространственных образов «конца» включается набережная – пограничное пространство между жизнью и смертью, где лирическая героиня стиснута смертью с обеих сторон: с одной стороны, река – «всеутолительница жажд», с другой – психологическое ощущение смерти любви. Но здесь происходит первый шаг на пути к сближению с героем: лирическая героиня просит возлюбленного взять её под руку.

Мост между жизнью и смертью тоже является «предельным» пространством. В предварительных наброс-

⁷⁴ Райнер Мария Рильке, Борис Пастернак, Марина Цветаева. Письма 1926 года. М., 1991. С. 121.

ках к 8 главе поэмы Цветаева так определила её замысел: «Мост (в бесконечность)... (Мост, делящий два мира. Тот берег жизни)... Связующее и разъединяющее начало моста... Через Лету... До середины... Живая, вернувшаяся в царство теней или тень в царстве тел.»⁷⁵ Неслучайно появляется мотив тени, тесно связанный с мотивом смерти, образом того мира: «Мо-неты тень В руке теневой. Без звука Мо-неты те». Но мост – «прозрения промежутков», отделяя героиню от мира живых, заставляет её с особой остротой ощутить свою близость к любимому. Парадокс заключается в том, что в мире теней лирическая героиня всё воспринимает исключительно телесно, её усилия направлены на то, чтобы восстановить «телесную» связь с любимым: «гнезжусь», «теснюсь», «леплюсь», «жмусь». Синонимичные глаголы образуют сквозные внутренние рифмы, скрепляющие всю главу. В этот момент лирическая героиня ощущает себя просто женщиной (не поэтом): «Прослушай бок! Ведь это куда вернее Стихов».

В поэме постоянно сталкивается конечное и бесконечное. Желание лирической героини длить пространство до бесконечности (желание совместного бесконечного пространства) наталкивается на констатацию конца:

Скажи, что бред!
Что нет и не будет мосту
Кон-ца...

– Конец!

После перехода через мост начинается интенсивная рефлексия лирической героини по поводу разлуки, жизни и смерти. Сначала это сплошная боль потери. Вслед за болью приходит ощущение, что любимый не может быть ис-

⁷⁵ Цветаева М. Неизданное. Сводные тетради. М., 1997. С. 290.

точником этой боли, он тоже жертва судьбы, роковой игры. Я и Ты сливаются в МЫ: «Не довспомнивши, не допознавши, Точно с праздника уведены». По контрасту с воспоминаниями о счастливом прошлом любящих в 10 главе возникает ощущение абсурдности происходящего:

Что мы делаем? – расстаёмся.
Ничего мне не говорит

Сверхбессмысленнейшее слово:
Рас-стаёмся. – Одна из ста?
Просто слово в четыре слога,
За которыми пустота.

Расставание «сросшихся» воспринимается как нарушение закона созвучий и смыслов, как знак некоего разлада в мире.

Следующий этап пути – «загород». «Загород» знаменует выход в иное измерение. Боль от разрыва остаётся, но при этом появляется утверждающее начало: «О, не проигрывает, кто прочь В час, как заря займётся...»

Таким образом, лирический сюжет развивается по спирали: сначала лирическая героиня принимает разрыв и считает его источником разногласия с любимым, затем приходит осознание бессмысленности, катастрофичности расставания, наконец, героиня вновь «рвётся прочь».

В 12-й главе нежелание жить у лирической героини сменяется активным неприятием жизни. Герои поднимаются на гору, которая является окончательным пределом: «Дальше некуда, Здесь околевать». И здесь выбор между жизнью и смертью выражается парадоксальной формулой: «Жизнь – это место, где жить нельзя:/ Ев-рейский квартал». Источником разрыва вновь оказывается жизнь. Дра-

ма разрыва с любимым оборачивается трагическим конфликтом поэта с жизнью:

В сем христианнейшем из миров
По-эты – жидаы!

Исключительность поэта оборачивается его исключённостью. Лирическая героиня приходит к мысли о невозможности длить любовь в конечном пространстве жизни.

Отказ от жизни и любви в новой шкале ценностей оказывается выигрышем. Победа путём отказа – характерная стратегия Цветаевой. Лирическая героиня Цветаевой совершает абсолютно свободный выбор между земным счастьем и высотой Духа, поэзией (это момент истинного бытия). Не случайно именно в тот момент, когда происходит осознание вечного характера конфликта поэта и жизни, лирическая героиня одерживает духовную победу. В финале поэмы сходятся и теряют различие начало и конец, первое и последнее: «Слезам твоим первым/ Последним», «Нет пропажи Мне./ Конец концу».

Поединок с роком можно выиграть, только противопоставив ходу судьбы свой собственный сценарий с иной версией тех же событий. Тривиальная ситуация разрыва между мужчиной и женщиной из-за взаимного непонимания превращается в трагическое расставание любимых и любящих, *одинаково страдающих* от разрыва. Внутренняя речь героини, обращённая к любимому, обладает магическим воздействием, заставляет его ощутить всю боль разрыва, поэтому «совместный и сплоченный вздрог» героев в 10-й главе сменяется в 13-й совместным плачем (во внешнем мире этому плачу соответствует дождь)⁷⁶. Герой, которого раньше не касалась трагическая

⁷⁶«Архетип воды выступает как символ очищения и возрождения, облекающийся в образ дождя и слёз» // Осипова Н. Осипова Н. Поэмы

сторона любви, теперь страдает. Совместный плач – последняя высшая близость героев. Духовная трагедия разрешается катарсисом, который переживает не только зритель (читатель), его совместно испытывают герои поэмы. И в этот момент наивысшей, запредельной близости они расстаются.

Мотив «конца» не только организует психологический сюжет поэмы. Им обусловлен весь ассоциативный строй произведения: библейские и мифологические ассоциации в поэме (столб-крест, крестный путь, распятие, Голгофа) связаны с мотивом «конца», предела. Они переводят конфликт поэмы в систему координат Вечности.

В поэмах Цветаевой первой половины 20-х годов сталкиваются две вселенные: вселенная души и жизнь, в которой «ничего нельзя». Это противостояние находит выражение в романтических оппозициях: любовь-жизнь, верх-низ, а также в многочисленных звуковых антитезах, столкновениях, диссонансах.

В центре «пражских» поэм личность, наделённая огромной творческой силой, безмерностью чувств. «В мире мер» лирическая героиня ощущает себя изгоем и вступает в схватку с жизнью. Субъективная и объективная вселенные сходятся и сталкиваются в интегральном образе или центральном мотиве, который становится инструментом художественного постижения жизни. При этом лирическая героиня страстно утверждает свой мир и преодолевает пределы, установленные жизнью. Мифологизация становится способом противостояния жизни, обыгрывания судьбы.

В поэмах 1926-1927 годов «С моря», «Новогоднее», «Попытка комнаты», «Поэма Воздуха» М. Цветаева стремится к конструированию новой реальности, созданию идеальных миров, познанию «заочности». Сон или сомнамбулический транс открывают выход в сверхчувственную реальность. Цветаева всегда испытывала интерес к сфере бессознательного, иррационального, стихийного. Связи между законами сна и законами искусства осмыслились ей на протяжении многих лет: «Есть вещи, которые можно только во сне. Те же в стихах. Некая зашифрованность сна и стиха, вернее: обнажённость сна = зашифрованность стиха»⁷⁷.

В лирических поэмах Цветаевой 1926-1927 годов («С Моря», «Попытка Комнаты», «Поэма Воздуха») мотив сна становится ведущим, определяющим их сюжет, логику, поэтику, объективная реальность исчезает, идёт движение к беспредметному искусству. «Выход из зримости» сопровождается созданием нового поэтического языка, который можно назвать «скорописью сна».

Фактически Марина Цветаева перешла в лирических поэмах второй половины 20-х годов к новой для неё системе эстетических отношений к действительности, которая обусловила изменение жанрового мышления. Этот тип художественной стратегии близок к сюрреалистическому, в котором мир моделируется как сон. Поворот к сюрреализму вполне закономерен в творчестве Цветаевой с её романтическим складом и постоянным порывом к абсолюту. По мнению многих исследователей, сюрреализм порождён романтическим мирозерцанием⁷⁸. Цветаеву, несомненно, привлекает и то, что «в сомнамбулическом состоянии реализуется возможное как действительное, же-

⁷⁷ Там же. С. 27.

⁷⁸ Мирская Л., Пигулевский В. Сюрреализм и романтическое мирозерцание // Искусство. 1986. № 7.

лаемое как сущее». ⁷⁹ Вообще русские авангардисты вынашивали идею четвёртого измерения, видя в ней заманчивую возможность перехода в новый идеальный мир, который для символистов, например, всегда оставался мистически отдалённым и недостижимым.

Однако у Цветаевой есть и расхождения с эстетикой сюрреализма. В частности, у неё не бывает полного отказа от рационального контроля, нет абсолютного доверия к автоматизму языка. Для Цветаевой «гений: высшая степень подверженности наитию – раз, управа с этим наитием – два» ⁸⁰, неслучайно в цветаевских черновиках всегда есть чёткий план поэмы. Тем не менее, в творчестве Цветаевой 1926-1927 годов появляются новые модификации жанра лирической поэмы, которые можно условно обозначить как гиперлирические, здесь само лирическое переживание порождено модусом субъективности: сном, подсознанием, сверхчувственной реальностью.

В наибольшей степени воссоздание и своего рода исследование инобытия, последовательный выход в иное измерение осуществляется Цветаевой в «**Поэме Воздуха**» (1927). «Поэма Воздуха» считается самым сложным и зашифрованным, тёмным и загадочным произведением Цветаевой ⁸¹. Произведение содержит много культурных кодов: от мифологии, религии, философии до психологии творчества. В «Поэме Воздуха» эксперимент Марины Цветаевой достигает апогея: здесь поэт делает решительный шаг в запредельность.

Несмотря на сложность, зашифрованность, «Поэма Воздуха» характеризуется формальной упорядоченностью: указание на жанр, заглавие, датировка с авторским комментарием («В дни Линдберга»). Датировка отсылает нас к

⁷⁹ Там же. С. 43.

⁸⁰ Марина Цветаева об искусстве. М., 1991. С. 74.

⁸¹ Павловский А. Куст рябины. Л., 1989. С. 323.

внетекстовой реальности (торжество первого трансатлантического перелёта), так в поэму входит тема покорения человеком воздуха, но для Цветаевой важнее всего победа духа над стихией, она переосмысляет реальный факт: «Эпиграф: Никаких земель не открыть вдвоём. Причина гибели тех: парность. Линдберг: образ славы. Уединение (Линдберг) победило Одиночество (Океан). Океан надо брать наедине»⁸².

В названии поэмы задана установка на постижение незримого. Выход в сверхчувственную реальность осуществляется здесь путём особого духовного эксперимента на себе. Смерть лирического субъекта становится условием обретения нового мистического знания. В такой лирической ситуации Я-субъект одновременно выступает и в роли испытателя, и в роли испытуемого; в роли участника событий и в роли исследователя-наблюдателя, который должен зафиксировать иррациональные переживания души после смерти. Такое положение лирического субъекта обуславливает напряжённое взаимодействие рационального и иррационального начал в поэме, «зауми» и чётких формулировок.

Это взаимодействие рационального и иррационального мы наблюдаем в построении сюжета поэмы. Внешне лирический сюжет организован движением в запредельном пространстве. Это посмертный путь лирического «Я», где каждому этапу пути — изменению пространства соответствует трансформация лирической героини, постепенно теряющей все земные ощущения. Проследим основные этапы пути лирической героини. Поэма начинается прологом, в котором главенствует мотив ожидания встречи, которое ассоциируется с ожиданием смерти. Поэтому и гостя, как показывает М. Гаспаров, можно рассматривать не только как «партнёра по любовному свиданию, но и как

⁸² Цветаева М. Стихотворения и поэмы. Л., 1990. С. 756.

вестника смерти, умершего ближнего, который является и «зовёт» (для Цветаевой 1927г. такой ближний – прежде всего Рильке)⁸³, и как двойника лирической героини)⁸⁴. Ожидание любовного свидания – способ выражения особого экстатического состояния лирической героини, её реакции на зов из потустороннего мира. В «Поэме Воздуха» тема встречи окончательно трансформируется в тему смерти, повторяющийся из поэмы в поэму мотив идеальной встречи ТАМ, оборачивается разминовением, победой одиночества, об этом говорит незаметное исчезновение спутника. В мистических учениях есть такое понятие, как «испытание воздухом», когда «ничто не побуждает к действию, необходимо в одиночку найти свой путь, найти своё высшее Я, потому что человеку не на что опереться, кроме себя самого»⁸⁵.

Исходный пункт, из которого начнётся восхождение лирической героини, – это пространство жизни, метафорически обозначенное замкнутым пространством комнаты. Дверь отмечает границу между двумя мирами: выход в инобытие ассоциируется с выходом из замкнутого пространства. Этапы пути лирической героини и последовательность семи небес в космосе Цветаевой схематично намечает М. Л. Гаспаров (в скобках – предположительное):

«Мир чувств – твердь земная;
первый воздух – густ;
(второй воздух – влажен);
третий воздух – пуст;

⁸³ Ср. в письме к Тесковой о Рильке: “Убедена ещё, что когда буду умирать – за мной придёт. Переведёт на тот свет, как я сейчас перевожу за руку на русский язык”

⁸⁴ Гаспаров М. «Поэма Воздуха» М. Цветаевой: опыт интерпретации // Гаспаров М. О русской поэзии. Санкт-Петербург: «Азбука», 2001. С. 160.

⁸⁵ Штайнер Р. Как достигнуть познания высших миров? Ереван, 1992. С. 57-58.

(четвёртый воздух – цедок)
пятый воздух – звук;
(шестой – паузы, перебои)
(седьмой) – «кончен воздух. Твердь».
Мир мысли за твердью небесной»⁸⁶

Вознесение через семь воздушных встречается во многих апокрифических христианских текстах, однако герой этих текстов сам не претерпевает никаких метаморфоз, он остаётся лишь восхищённым и изумлённым наблюдателем. В «Поэме Воздуха» лирическая героиня проходит весь путь «воздушных мытарств», метаморфоз и развоплощения. Наиболее значимые метаморфозы происходят с лирической героиней на этапах перехода от земли к воздушной стихии и от воздушной стихии к безвоздушному пространству, в «полное владычество лба». Так, выходу в мир Абсолютов соответствует превращение лирической героини в «голову с крыльями»⁸⁷.

Параллельно сюжету восхождения идёт процесс «постижения»: каждому этапу пути соответствует обретение нового знания, духовного опыта. Этот опыт можно трактовать по-разному: опыт покорения воздушной стихии («курс воздухоплавания»), опыт умирания, мистический опыт соприкосновения со сверхчувственной реальностью, опыт самопознания⁸⁸. Лирическая героиня «Поэмы Возду-

⁸⁶ Гаспаров М. Указ. соч. С. 172.

⁸⁷ М. Н. Рябкова полагает, что «голова с крыльями» – ноумен поэта, до которого Цветаева «довспоминалась» в процессе утончённейшей рефлексии. См. Рябкова Н. «Поэма Воздуха» как опыт самопознания // «Поэма Воздуха» Марины Цветаевой. Вторая международная научно-тематическая конференция. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 1994. С. 83.

⁸⁸ О. Ревзина доказывает возможность прочтения «Поэмы Воздуха» под разными углами зрения, исходя из разных дискурсов. Ревзина О. Г. «Поэма Воздуха» как художественный текст и как интер-

ха» получает знание о сверхчувственной реальности именно в состоянии экстаза, напряжение чувства и воли становится ощутимым: «Дай вслушаюсь», «Дай вчувствуюсь».

Переход от земли к воздуху (преодоление воздуха) завершается постижением смерти и переосмыслением воздухоплавания. Смерть мыслится как истинный полёт Духа («тут-то и полёт»). Тема творчества, зазвучавшая во время прохождения редкого и цедкого воздуха, завершается в «гудком» воздухе, который обретает самое значимое для Цветаевой качество, – звук, за звуком открывается новый смысл, происходит постижение мироустройства. Это место выделено четверной анафорой:

Семь – пласты и зыби!
Семь – heiligeSieben!
Семь – в основе мира.
Раз основа лиры –
Семь, основа мира –
Лирика.

Семь струн творящей лиры параллельны семи небесам цветаевского космоса.⁸⁹ Цветаева создаёт свою мифологию, где первенство отдано лире.

Наконец, прорыв в идеальный мир, мир мысли сопровождается постижением сверхчувственной реальности – «полного владычества лба» и открытием собственной поэтической сущности («голова с крыльями»). Тождественность человеческого духа и Бога лирическая героиня

текст // «Поэма Воздуха» Марины Цветаевой. Вторая международная научно-тематическая конференция. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 1994. С. 64.

⁸⁹ Это место поэмы традиционно сопоставляется с письмом Цветаевой к Рильке от 12 мая 1926 года, где в связи со значимостью символа “семь” для русских говорится о семи небесах как русском символе.

переживает как движение в бесконечность. Исчезает противоположность познающего и познаваемого, открывается цель движения – бесконечная погоня за собственным смыслом. Сюжет поэмы развивается в непрерывно движущейся вверх пространственной вертикали, где земля (чувственный мир) – лишь отправная точка.

«Скрепами» разных уровней лирического сюжета становится система параллелизмов и других повторов, которые упорядочивают ассоциативную стихию, дают возможность вычленить основные этапы пути. Однако сам путь лирической героини в запредельном пространстве во многом иррационален, что ощущается в пропуске смысловых звеньев (чётные небеса в поэме не названы), в размытии границ между жизнью и смертью, субъективным и объективным («Сню тебя иль снюсь тебе»), реальностью и искусством. Наиболее ощутимо диалектическое взаимодействие рационального и иррационального начал в той сюжетной линии, которая протекает в лингвистической плоскости. Именно речь завладевает сюжетом, превращая порой поэму в «поток сознания». Цветаева слогом, поэтическим языком создаёт новую реальность. Лирическая героиня преодолевает не только сопротивление воздуха, но и сопротивление языкового материала при попытке воссоздать инобытие, отсюда – множество уточнений и оговорок: «О, как воздух резок, Резок, резче ножниц, Нет – резца...».

Особую проблему составляет изображение незримого мира, который не подлежит мимезису, воплощение абсолютной духовности. В поэме необычайно сильно изобразительное начало, но это изобразительность особого рода. В 1926 году Цветаева так пишет в эссе «Поэт о критике»: «Нельзя о невесомостях говорить невесомо. Цель моя – утвердить, дать вещи вес. А для того, чтобы моя невесомость «весила», нужно нечто из здешнего словаря и обихода... Поработить видимое для служения незримому –

вот жизнь поэта...»⁹⁰. В поэме не просто нарушается привычная оптика, но и происходит «оптическая деформация языка», возникают «зазеркальные перевёртыши»: «Не черным-черна уже/ Ночь, черна-черным». В целом, поэма строится на оксюмороне, нарушении языковых норм. Поэтика оксюморона особенно ощутима в описании воздуха, где господствует ассоциативная стихия. Описание качеств воздуха сопровождается необыкновенной густотой окказионализмов (ливок, цедок, веек, гудок), корневых, грамматических, звуковых повторов, звуковых гипербол («гудчегудкого», «движчедвижкого») Сравнения с опытом земной жизни позволяют хотя бы отчасти уловить непередаваемое ощущение.

Звук и ритм в поэме тоже способствуют тому, чтобы сделать незримое видимым, бесплотное ощутимым, выполняют изобразительную функцию. Из звуковой игры рождается поэтический смысл, отличающийся особой зыбкостью. Так, захлёбывающийся дифирамб звуку – «гудкому воздуху» сопровождается имитирующей гудение звукописью. Звук приобретает самоценную эстетическую значимость, царство звука звуком и изображается. Совершенно по-иному звучит та часть поэмы, где описывается переход от воздуха к «лучше-воздуха». Этот рывок даётся на пределе усилий, невозможно внятно передать эту муку, но задыхание изображается ритмически. Таким образом, ритм в поэме во многом компенсирует смысловую недосказанность.

Однако невозможность окончательного воплощения нематериального в материальное обуславливает драматизм поэмы, само написание которой приравнивается к смерти. Обретение «полной срифмованности», *своего* ритма, божественного звука и смысла возможно лишь в потустороннем мире. По сути, в «Поэме Воздуха» Цветаева создаёт свою

⁹⁰ Цветаева об искусстве. С. 40.

космогонию Духа и осуществляет ВСТРЕЧУ Человека с Богом – Вечностью без посредников.

Итак, «Поэма Воздуха» – это мистико-философская лирическая поэма, в которой космологическая картина представлена как исповедь лирической героини. Именно процесс драматического искания мысли – основной предмет философской поэмы. В «Поэме Воздуха» завершается сюжет Встречи и сюжет Восхождения лирического «Я» к Абсолюту, по сути, это итог духовных исканий Цветаевой в 20-е годы.

Вопросы и задания:

1. *Что роднит поэму «На Красном коне» с балладой?*
2. *Каков центральный конфликт «пражских» поэм Цветаевой?*
3. *Какова роль образа Горы в «Поэме Горы»?*
4. *Каковы основные мотивы в «Поэме Конца»?*
Раскройте понятие «поэтика предельности» на примере этой поэмы.
5. *Как меняется цветаевская поэтика в поэмах второй половины 20-х годов?*
6. *Как трансформируется жанр послания в поэмах «С Моря», «Новогоднее»?*
7. *Раскройте смысл названия поэмы «Попытка комнаты»*
8. *Какие метаморфозы претерпевает лирическая героиня в «Поэме Воздуха»?*
9. *Почему «Поэму Воздуха» можно назвать мистико-философской?*
10. *Проанализируйте ритмико-интонационный строй и звуковые образы в «Поэме Воздуха».*

Творчество М. Цветаевой в 1930-е годы

С 1928 по 1941 годы в творчестве Цветаевой происходит резкий спад лирического производства (примерно 6 стихотворений в год), при этом расширяются родовые рамки: в поэзии преобладают лиро-эпические жанры, особое развитие получает проза. Произведения 1930-х годов можно охарактеризовать как итоговые завершающие, во многом это духовное завещание поэта. Так, в письме к А. Тесковой Цветаева говорит: «Мне все эти дни хочется написать своё завещание. Мне вообще хотелось бы НЕ-быть... Не вещественного – у меня ничего нет – а что-то, что мне нужно, чтобы люди обо мне знали: РАЗЪЯСНЕНИЕ... Свести счёты...» По мнению многих исследователей, в этот период стиль Цветаевой тяготеет к простоте и более откровенной риторичности: «Энигматические фрагменты, частые в ранней поэзии, здесь, наоборот, крайне редки... Развитие идёт в сторону относительной неприязнательности: барочная пышность ранних 1920-х уступает место стилистике простоты»⁹¹. «Стихи порой вызывались не столько чувством, сколько идеей»⁹². Прежде всего, имеются в виду такие стихотворения, как «Ода пешему ходу», «Читатели газет».

Лирический субъект приобретает более определённые социальные характеристики. Стихи чаще всего связаны с затронувшими автора событиями не только в личной жизни, но и в социуме, в большом мире («Стихи к Чехии»), то есть расширяется диапазон лирического переживания. В 1930-е годы лирическая героиня Цветаевой выясняет отношения не столько с онтологическим, сколько с историческим временем, со своей эпохой. Сохраняется ха-

⁹¹ Мейкин М. Марина Цветаева: поэтика усвоения. М., 1997. С. 259.

⁹² Саакянц А. Жизнь Цветаевой. М., 2000. С. 590.

ракторное окраинное положение лирического субъекта - «века с краю», но при этом утверждается равенство поэта и века: «О поэте не подумал Век – и мне не до него». Это противоборство на равных, а порой последнее слово «нет» остаётся за поэтом:

Не надо мне ни дыр
Ушных, ни вещей глаз.
На твой безумный мир
Ответ один – отказ.
(«Стихи к Чехии»)

В то же время привязанность к конкретному историческому времени и пространству сочетается с ощущением пребывания в вечности, всеобщем пространстве, которое С. Бабушкина называет «лирическим пространством с онтологическим размахом»⁹³.

Философское самопознание осуществляется лирическим субъектом не прямо, а посредством «объективированных» образов, развёрнутых автометафор («Куст», «Бузина», «Стол»). На первый план выдвигается отношение лирической героини к онтологически важным для человека понятиям и ценностям: чужбина – родина, прошлое – будущее, отцы – сын, жизнь – смерть: «Страна», «Родина», «Тоска по родине! Давно», «Отцам», «Стихи к сыну». Так, в стихотворениях, посвящённых теме родины, с одной стороны, перед нами трагедия поэта-эмигранта, лишённого возможности вернуться на родину, человека, выбитого из века, разлучённого с молодостью и онтологическая трагедия человеческой жизни: одиночество, неприкаянность, заброшенность, отпадение от Абсолюта. Родина не столько конкретное географическое пространство, сколько состоя-

⁹³ Бабушкина С. В. Поэтическая онтология Марины Цветаевой (1926 – 1941 гг.): автореф. ... дис. канд. Екатеринбург, 1998. С. 10.

ние души: «даль – тридевятая земля», «Даль, прирождённая как боль», «рок» («Родина»). Тоска по родине – тоска по дому души, тоска по иному миру. Сквозь социальный план просвечивает экзистенциальный как раз во многом благодаря разработанным в 20-е годы поэтическим приёмам – звуковым метафорам и метаморфозам. Так, в стихотворении «Тоска по родине! Давно» происходит парадоксальное превращение слов: «Где не ужиться (и не тшусь!) Где унижаться – мне едино». Стихи характеризуются афористичностью, полемической направленностью.

Как завешание звучат и цветаевские «Стихи к сыну», где происходит символическая передача сына истинной матери – родине: «Руси не видывавшее Дитя моё... Моё? Её – Дитя!» Поэтическая мысль доводится до высшей степени конденсации за счёт соединительных тире и дефисов:

Езжай, мой сын, домой – вперёд –
В свой край, в свой век, в свой час, - от нас-
В Россию – вас, в Россию – масс,
В наш-час – страну! В сей-час – страну!
В на-Марс – страну! В без-нас – страну!

Так из тесного слияния пространственных и временных образов создаётся мифологизированный образ России сына («на-Марс – страны», устремлённой в мироздание, «без-нас – страны», отринувшей лирического субъекта и отринутой им). Цветаева прекрасно осознавала, что возвращение на родину сулит ей гибель, известны её пророческие слова: «Я там не уцелею, ибо негодование – моя страсть (а есть на что!)»⁹⁴.

⁹⁴В то же время Цветаева пишет: «Всё меня выталкивает в Россию, в которую я ехать не могу». Сергей Эфрон был одержим идеей возвращения в Советский Союз, он стал агентом НКВД в Европе, был заме-

Важное место в творчестве Цветаевой 1930-х годов занимают посвящения поэтам (циклы «Маяковскому», «Стихи к Пушкину», «Ici–Haut»). Циклы, посвящённые Маяковскому, Пушкину, Волошину, – развёрнутые эпитафии, в которых утверждается способность поэтического слова противостоять смерти, вызволять из небытия. Так, Пушкин «всех румяней и смуглее До сих пор на свете всём, Всех живучей и живее!». Маяковскому можно сказать: «Здорово в веках, Владимир!». Параллельно идёт наряжённая рефлексия по поводу поэтического творчества в цветаевской прозе⁹⁵. Темой самостоятельного исследования может стать сопоставление образов Пушкина в лирическом цикле и в эссе «Мой Пушкин», Пушкин и Пугачёв». Цикл «Стол» (1933) по своему эмоциональному строю представляет собой подведение итогов, осмысление пройденного творческого пути, процесс самопознания личности. Однако, как отмечает М. Серова, «внутренний мир героини раскрывается не непосредственно, а через некоего двойника: «стол» становится героем, персонифицируется, приобретает статус субъектности. История души героини оказывается историей взаимоотношений её и второго героя»⁹⁶. Стол – интегральный образ цикла, от которого расходятся многочисленные ассоциации, ряд однокоренных и фонетически созвучных модификаций: стол, настольный, столбцы, столбец, столп столпника, престол, простор, столяр, ствол. Письменный стол символизирует сферу творчества, заслоняющего от поэта остальной мир,

шан в убийстве крупного работника ГПУ И. Рейса, после чего спешно бежал в СССР. Дочь Ариадна уехала туда ещё в начале 1937 года. Цветаева и Мур покинули Париж 15 июня 1939 года.

⁹⁵ Размышления об искусстве, о поэте и поэзии находим не только в цветаевских стихах, но и в её замечательных эссе, например, «Искусство при свете совести», «Поэт о критике».

⁹⁶ Серова М. В. Поэтика лирических циклов в творчестве Марины Цветаевой. Ижевск, 1997. С. 104.

требующего жертв, отречения от всего земного. Стол – творческая воля, безудержная стихия. Поэтический дар – это долг, крест, поэтому процесс творчества приравнивается к христианскому подвигу восхождения:

Столп столпника, уст затвор
Ты был мне престол, простор –
Тем был мне, что морю толп
Еврейских – горящий столп!

В итоге лирическая героиня состоялась как поэт. «Грань между субъектом и объектом окончательно утратилась, реализовавшись в первородном единстве: «В грудь въевшийся – край стола!»⁹⁷.

Стихи, обращённые к ДРУГОМУ (к поэту, к собственному двойнику, к народу), несмотря на трагичность ситуации, проникнуты жизнеутверждающим пафосом, звучат с особой энергией:

Бог! Если ты и сам – *такой* –
Народ моей любви
Не со святыми упокой –
С живыми оживи!
(«Стихи к Чехии»)

Очевидно, Цветаева в этот период переживает чужую трагедию как свою, стремится выволить словом из небытия, утвердить бытие, и эта сторона поэтического творчества осознаётся как долг: «Не дам тебе – умереть совсем!» («Надгробие»).

Однако в лирических медитациях («Уединение: уйди», «Куст», «Сад») всё чаще звучат элегические нотки,

⁹⁷Там же. С. 112.

мотивы душевной усталости⁹⁸, одиночества и пустоты. Появляется образ «сердечной пустыни, пустынной до краю очей». Стихотворение «Уединение: уйди», представляет собой развёрнутую звуковую метафору (раскрывается глубинный смысл слова «уединение»), где вехи лирического переживания отмечены синтаксическим параллелизмом: «Уединение: уйди В себя» – «Уединение: уйди, Жизнь». Желание иного бытия, того света звучит в стихотворении «Сад». Тот свет теперь ассоциируется с тишиной, прохладой, одиночеством:

Скажи: довольно муки – на
Сад – одинокий, как сама.
(Но около и Сам не стань!)
Сад, одинокий как ты Сам.
Такой мне сад на старость лет...
Тот сад? А может быть – тот свет?

Образность стихотворения напоминает «Соловиный сад» А. Блока, но в саду-мечте у Цветаевой уже нет места любви. Вообще в цветаевском творчестве 1930-х годов практически нет любовной лирики, исчезает эротическая любовь-страсть, уступая место благодарности, дружбе, памяти, просты человеческим отношениям: «Человеку надоба Человека в нём».

Таким образом, оживляя словом дорогих сердцу людей, сама лирическая героиня словно бы постепенно переселяется в иной мир, теряет «все признаки», «все меты», «все даты». Однако в стихотворении, написанном менее чем за шесть месяцев до смерти, «Всё повторяю первый

⁹⁸Современники подчёркивали в Цветаевой незадолго до её отъезда в Россию «усталость, и не физическую только, но глубокую, душевную, от которой уже человек не может отдохнуть» // Марина Цветаева в воспоминаниях современников: Годы эмиграции. М., 2002. С. 177.

стих» (6 марта 1941), наоборот, звучит по-цветаевски безмерное желание присутствовать в жизни чужого человека, не брата, не сына, не мужа, не друга. Именно это стихотворение можно назвать «итоговым» текстом. Подобные тексты собраны Ю.В. Казариным в антологии «Последнее стихотворение». Цветаева полемически отталкивается от стихотворения А. Тарковского «Стол накрыт на шестерых». Незваная, седьмая оказывается единственной живой на пиру. Седьмая гостя – сама жизнь, которая хлещет неостановимым потоком:

Раз! – опрокинула стакан!
И всё, что жаждало пролиться –
Вся соль из глаз, вся кровь из ран –
Со скатерти – на половицы.

Ср.: «Вскрыла жилы: неостановимо, Невосстановимо хлещет жизнь». Благодаря этой жизненной силе, душевной щедрости происходит преображение мира: «И – гроба нет! Разлуки – нет!// Стол расколдован, дом разбужен». Однако дар оказывается не востребуемым, отсюда – горечь и стремление исправить ошибку текста-предшественника: «Ты, стол накрывший на шесть – душ, Меня не посадивший – с краю». Как отмечает М. Мейкин, «скрытый смысл подобного явного (и «невозможного») исправления в контексте литературной и личной изоляции Цветаевой в течение двух её последних лет наполняет это стихотворение особым значением»⁹⁹.

Вернувшись на родину, Цветаева пережила всевозможные унижения, нищету и изоляцию, арест дочери и сына, её жизненный путь, завершившийся самоубийством в Елабуге – один из вариантов трагической судьбы поэта в тоталитарном государстве. С другой стороны, это судьба

⁹⁹ Мейкин М. Указ. соч. С. 278.

человека, в горниле эпохальных катаклизмов теряющего близких, семью и ощущающего опасность потери собственной человеческой сущности, которая для Цветаевой связана с «безмерностью».

Марина Цветаева, действительно, «показала, что значит гармония максимума, показала, что «безмерный мир первичен для человека, органичен и естествен»¹⁰⁰. В поэзии Цветаевой парадоксально сочетается идея исключительной, сильной личности с идеей вслушивания в язык, следования языку. Во многом творчество Марины Цветаевой предвосхищает дальнейшие поиски в поэзии XX века.

Вопросы и задания:

1. Каковы основные мотивы в лирике Цветаевой 1920-х годов?

2. Какова функция образа стола в цикле «Стол»?

3. Как решается тема Родины в стихотворениях 1930-х годов?

4. Как создаётся образ адресата в цветаевских посвящениях 1930-х годов?

5. Каков пафос итогового стихотворения Цветаевой?

¹⁰⁰Ревзина О. Г. Русская натура Марины Цветаевой // Марина Цветаева. Эпоха. Культура. Судьба. Десятая цветаевская международная научно-тематическая конференция. М., 2003. С.307.

Темы докладов для студентов очного и заочного отделений

1. Миф о поэте в «начальном» тексте М. Цветаевой «Моим стихам, написанным так рано»
2. Жанр посвящения в книге стихов М. Цветаевой «Вёрсты»
3. Лики лирической героини в книге стихов М. Цветаевой «Вёрсты»
4. Образ Москвы в цикле М. Цветаевой «Стихи о Москве»
5. Приёмы цветаевского мифотворчества (на примере циклов «Стихи к Блоку», «Стихи к Ахматовой»)
6. Христианская символика в книге стихов «Лебединый стан»
7. Трансформация жанра молитвы в книге стихов «Лебединый стан»
8. Образ Святого Георгия в цикле М. Цветаевой «Георгий»
9. Мифологические образы в цикле М. Цветаевой «Разлука»
10. Автометафора в стихотворениях Цветаевой «Занавес», «Раковина»
11. Звуковой и графический образы в стихотворении «Рас-стояние: вёрсты, мили»
12. Образ поэта в цикле М. Цветаевой «Поэты»
13. Роль библейских ассоциаций в цикле М. Цветаевой «Стол»
14. Роль одической традиции в цветаевских циклах 1930-х годов.
15. Интегральный образ в «Поэме Горы» М. Цветаевой
16. Основные мотивы в «Поэме Конца» М. Цветаевой
17. Трансформация балладного сюжета в поэме «На Красном коне»

18. Трансформация жанра послания в поэмах «С Моря», «Новогоднее»
19. Пространственные образы в поэме «Попытка Комнаты»
20. Метаморфозы лирической героини в «Поэме Воздуха»
21. Образ сверхчувственной реальности в «Поэме Воздуха»

Литература

Барковская, Н. В. Поэзия «Серебряного века» [Текст]: учеб. пособие / Н. В. Барковская ; Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 1993. – 192 с.

Бродский о Цветаевой [Текст] : интервью, эссе. – М. : «Независимая газета», 1997.

Войтехович, Р. Марина Цветаева и античность [Текст] / Р. Войтехович. М. – Тарту : Дом-музей Марины Цветаевой, 2008. 464 с.

Гаспаров, М. Л. Марина Цветаева: от поэтики быта к поэтике слова [Текст] / М. Л. Гаспаров // Избранные статьи. – М., 1995.

Ельницкая, С. Статьи о Марине Цветаевой [Текст] / С. Ельницкая. – М. : Дом-музей Марины Цветаевой, 2004. – 304 с.

Зубова, Л. В. Поэзия Марины Цветаевой. Лингвистический аспект [Текст] / Л. В. Зубова. – Л., 1989.

Клинг, О. А. Поэтический мир Марины Цветаевой [Текст] / О. А. Клинг. – М. : Изд-во МГУ, 2001.

Коркина, Е. Б. Поэтический мир Марины Цветаевой [Текст] / Е. Б. Коркина // Цветаева М. Стихотворения и поэмы. – Л., 1990.

Корниенко, С. Ю. Самоопределение в культуре модерна: Максимилиан Волошин – Марина Цветаева [Текст] / С. Ю. Корниенко. – М. : Языки славянской культуры, 2015. – 424 с.

Кудрова, И. Вёрсты, дали... Марина Цветаева: 1922-1939 [Текст] / И. Кудрова. – М., 1991.

Кудрова, И. «Поговорим о странностях любви» [Текст] / И. Кудрова // Звезда. – 1999. – № 10.

Лютова, С. Марина Цветаева и Максимилиан Волошин: эстетика смыслообразования [Текст] / С. Лютова. – М. : Дом-музей Марины Цветаевой, 2004. – 192 с.

Марина Цветаева в критике современников [Текст] : в 2-х ч. – М. : Аграф, 2003. – 656 с.

Маслова, В. А. Поэт и культура. Концептосфера Марины Цветаевой [Текст] / В. А. Маслова. – М. : Флинта : Наука, 2004. – 256 с.

Мейкин, М. Марина Цветаева: поэтика усвоения [Текст] / М. Мейкин. – М., 1997.

Осипова, Н. О. Творчество М. И. Цветаевой в контексте культурной мифологии Серебряного века [Текст] / Н. О. Осипова. – Киров, 2000.

Павловский, А. Куст рябины [Текст] / А. Павловский. – Л., 1989.

Петкова, Т. Г. Лирический цикл в творчестве Марины Цветаевой [Текст] / Т. Г. Петкова // Филол. науки. – 1994. – № 3.

Русская литература XX века: 1917 – 1920-е годы [Текст] : в 2 кн. Кн. 2 / под ред. Н. Л. Лейдермана. – М. : Издательский центр «Академия», 2012. – 544 с.

Серова, М. В. Поэтика лирических циклов в творчестве М. Цветаевой [Текст] / М. В. Серова. – Ижевск, 1997.

Саакянц, А. Жизнь Цветаевой [Текст] / А. Саакянц. – М., 2000.

Скрипова, О. А. «Стилевая тяга» в стихотворении М. Цветаевой «Минута» / О. А. Скрипова // Филологический класс. – 2015. – № 3 (41). – С. 41-44.

Скрипова, О. А. Стихотворение Цветаевой «Об ушедших, отошедших»: трансформация молитвенного канона [Текст] / О. А. Скрипова // Филологический класс. – 2014. – № 3. – С. 89-93.

Скрипова, О. А. «Поэтика предельности» в «Поэме Конца» Марины Цветаевой [Текст] / О. А. Скрипова // Филологический класс. – 2005. – № 14.

Соколов, А. Г. История русской литературы конца XX – начала XX века [Текст] / А. Г. Соколов. – М. : Высш. шк. ; Изд. центр Академия, 2000.

Уфимцева, Н. П. Лирическая книга Марины Цветаевой «После России»[Текст] : дис. ... канд. филол. наук / Н. П. Уфимцева. – Екатеринбург, 1999.

Швейцер, В. Быт и бытие Марины Цветаевой [Текст] / В. Швейцер. – М., 1991.

Шевеленко, И. Д. Литературный путь Цветаевой: Идеология – поэтика – идентичность автора в контексте эпохи [Текст] / И. Д. Шевеленко. – М. : Новое литературное обозрение, 2002. – 464 с.

ПЕРЕЧЕНЬ РЕСУРСОВ ИНФОРМАЦИОННО- ТЕЛЕКОММУНИКАЦИОННОЙ СЕТИ «ИНТЕРНЕТ»

Специализированные сайты, доступные в сети «Интернет»

1. Библиотека Гумер – гуманитарные науки : Электронная библиотека. – Режим доступа: <http://www.gumer.info/>.
2. Библиотека М. Мошкова : Электронная библиотека. – Режим доступа: <http://lib.ru>.
3. Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. – Режим доступа: <http://www.philol.msu.ru/cgi-bin/vest.cgi?vest>.
4. Дом-музей Марины Цветаевой в Москве. – Режим доступа: <http://dommuseum.ru>.
5. Известия УрФУ. Серия «Гуманитарные науки». – Режим доступа: <http://urfu.ru/ru/science/scientific-journals/izvestija-urfu/>.
6. Телеканал «Культура». – Режим доступа: <http://tvkultura.ru>.
7. Уральский филологический вестник. – Режим доступа: http://journals.uspu.ru/index.php?option=com_content&view=category&id=88&Itemid=164.
8. Филологический класс (журнал). – Режим доступа: http://journals.uspu.ru/index.php?option=com_content&view=categories&id=10&Itemid=105.
9. ФЭБ: Фундаментальная электронная библиотека «Русская литература и фольклор. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/>.

10. Энциклопедия Кругосвет: Искусство и культура [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.krugosvet.ru/taxonomy/term/3>

Информационно-справочные и поисковые системы, доступные в сети «Интернет»

1. Издательство «ИВИС». – Режим доступа: ebiblioteka.ru.

2. Издательство «Лань». – Режим доступа: lanbook.com.

3. Научная библиотека УрГПУ. – Режим доступа: <http://library.uspu.ru>.

4. Научная электронная библиотека. – Режим доступа: elibrary.ru.

5. Открытая Русская Электронная Библиотека (Open Russian Electronic Library). – Режим доступа: <http://orel/rsl/ru/>.

6. Российская государственная библиотека. – Режим доступа: <http://elibrary.rsl.ru/>.

7. Студенческая Электронная библиотека. – Режим доступа: <http://studlib.ru/>.

11. Университетская библиотека онлайн. – Режим доступа: <http://biblioclub.ru>.

12. INFOLIO: Университетская электронная библиотека. – Режим доступа: <http://www.infoliolib.info/>.

13. Электронный каталог Свердловской областной универсальной библиотеки им. В.Г. Белинского. – Режим доступа: <http://book.uraic.ru/library/catalog.php>.

Образцы анализа стихотворений

Анализ «начального текста» («Моим стихам, написанным так рано»)

Понятие «начальный текст»¹⁰¹ в достаточной степени условно. Такой статус стихотворению может придать не только сам автор, но и история. «Начальный текст» воплощает суть поэзии автора, главные и глубинные свойства его поэтики, служит камертоном ко всему корпусу его творчества, нередко носит мифический и мифопорождающий характер. Поэтому анализ такого «начального текста» может стать отправной точкой при изучении творчества того или иного поэта в школе и в вузе, дать ключ к пониманию главного нерва его поэзии. В качестве примера можно привести стихотворение Марины Цветаевой «Моим стихам, написанным так рано» (1913), с которого началось её возвращение к российскому читателю, «Февраль. Достать чернил и плакать» (1912) Бориса Пастернака или «Звук осторожный и глухой» (1908) Осипа Мандельштама. В центре названных стихотворений поэтическое и человеческое самоопределение.

О мандельштамовском стихотворении М. Цветаева писала: «Четверостишие четырнадцатилетнего Мандельштама, где весь словарь и весь размер зрелого Мандельштама. Автоформула. Что в первую очередь коснулось уха этого лирика? Звук падающего яблока, акустическое видение округлости. Эта строфа и есть тот самый падающий

¹⁰¹ Это понятие использует Т. Венцлова в статье «О призвании и признании: «Моим стихам, написанным так рано» // Марина Цветаева: Личные и творческие встречи, переводы её сочинений. Восьмая цветавская международная научно-тематическая конференция. М.: Дом-музей М. Цветаевой, 2001. С. 11.

плод, который дал поэт и от которого рождаются небывало широкие круги ассоциаций. Круглое и тёплое, круглое и холодное, августовское – Августово (имперское), Парисово, греческое, Адамово (горловое) – всё это дарит Мандельштам воображению читателя в одной-единственной строфе. (Ассоциативная мощь лириков!) Характерная примета лирики: давая это яблоко, поэт не назвал его своим именем. И, в известном смысле, он от этого яблока никуда не ушёл»¹⁰².

Эпиграфом же ко всей цветаевской поэзии можно считать одно из самых известных её стихотворений «Моим стихам, написанным так рано». Сама Цветаева называла его формулой – наперёд - своей писательской и человеческой судьбы. Стихотворение датировано 13 мая 1913 года, оно относится к частому в поэзии типу автотематических стихов.

Оппозиция «призвание – признание» определяет всю структуру стихотворения. Как отмечает Т. Венцлова, «по смыслу оно легко делится на две равные части: 1-6 строки – о молниеносно постигшем поэта, незаконном и неуправляемом призвании, 2-я половина (7-12) о замедленном, трудном, но неизбежном признании. Однако начало и конец стихотворения, создающие его двойную рамку выражают оппозицию явственнее всего»¹⁰³. 7-я строка – центральная. В ней 2-й раз появляются слова «моим стихам», сталкивается «юность» и «смерть». При этом юность и смерть приравниваются, отождествляются. Этот мотив характерен для Цветаевой. Ср., «Молитва»:

¹⁰² Цветаева М. И. Об искусстве. М., 1991. С. 116.

¹⁰³ Венцлова Т. О призвании и признании: «Моим стихам, написанным так рано» // Марина Цветаева: Личные и творческие встречи, переводы её сочинений. Восьмая цветаевская международная научно-тематическая конференция. М., 2001. С. 13.

Ты дал мне детство – лучше сказки
И дай мне смерть в семнадцать лет.

Соположение юности и смерти вполне соответствует романтической поэтике крайностей, экстремальных состояний, которой Цветаева всю жизнь была верна. Непризнанность при жизни и ранняя смерть – знак избранничества.

Сравнения, связанные со стихами, подчёркивают стихийную природу творчества: брызги (вода), искры (огонь), черти (деятельные мифологические существа). «Карнавальный мотив чертей, разводящих беспорядок в святилище сонной, высокой, прежде всего символистской поэзии характерен для Цветаевой»¹⁰⁴. Здесь проявился бунтарский характер её лирической героини. Отметим, что во второй строке дважды повторяется личное местоимение «я», а слово «стихи» постоянно употребляется с притяжательным местоимением «мои». В центре поэтического мира Цветаевой активная, исключительная, сильная личность.

Уже в этом стихотворении Цветаева сталкивает слова, различающиеся одной морфемой: «сорвавшимся – ворвавшимся» (непроизвольность – произвольность действия). Единица поэтической речи Цветаевой не фраза и даже не слово, а слог и звук.

В синтаксическом плане стихотворение представляет собой ряд причастных оборотов, осложнённых придаточными предложениями. Главное предложение, в сильной позиции которого стоит дополнение «моим стихам», оказывается разорванным. «Одна, единым дыханием сказанная фраза перебрасывается из строки в строку, занимая всё двенадцатистрочное пространство текста. Поэт говорит быстро (отметим приём задыхания, захлёбывания, едва ли не заикания – «Что и не знала я, что я ...») – и всё же мед-

¹⁰⁴ Там же. С. 15.

лит, нагнетает атрибуты, относящиеся к стихам»¹⁰⁵. Это не только иконически отображает тему затянувшегося понимания, медленного движения стихов к читателю, как отмечает Т. Венцлова, но и создаёт напряжённо-драматическую, непрерывно повышающуюся интонацию. Трёхкратная анафора «моим стихам» с каждым разом звучит всё более экспрессивно и драматично, всё с большим напором. В отличие от стихотворения Пастернака, у Цветаевой «стихи» выделены из окружающего мира и противопоставлены ему.

Стремление к пределу и его преодоление – характерная особенность поэтики Цветаевой – поэтики предельности. Если Пастернак – противник романтического самоутверждения, построенного на разрыве, то цветаевское стихотворение звучит как вызов, это не просто поэтическое самоопределение, но и поэтическое самоутверждение.

Стих Цветаевой устремлён в будущее, к последней, единственной полноударной, строке, где появляется глагол-сказуемое главного предложения «настанет» со значением победы, свершения. Подлежащим же становится слово «черёд», имеющее временную семантику. Так в стихотворении обнаруживается ещё одно «действующее лицо» – время.

«Моим стихам...» – «одно из первых стихотворений, создающих цветаевский миф об особом статусе поэта и его парадоксальных взаимоотношениях со временем. Цветаева продолжает и развивает традицию, восходящую к архаической эпохе, особенно значимую для романтиков и вновь распространившуюся в наши дни: поэт одержим стихом, тексты пишут сами себя, пользуясь поэтом как инструментом»¹⁰⁶. «Вещь путём меня сама себя пишет» («Поэт о критике; V, 285). С этим связана цветаевская тяга

¹⁰⁵ Венцлова Т. С. 13.

¹⁰⁶ Там же. С. 16.

к максимализму, к сверхнапряжённости существования. К поэтическому бытию неприменимы привычные категории времени, пространства и причинно-следственных связей. Отсюда – центральный у Цветаевой конфликт поэта с миром, мотив несовместимости поэта со временем, календарём. Этот конфликт особенно обострится в зрелой лирике Цветаевой.

Трансформация жанра причети и молитвы в лирике Цветаевой

К концу книги «Лебединый стан» у Цветаевой актуализируются жанры молитвы и плача. Поэт оплакивает всех, погибших в братоубийственной войне.

Трагическая панихида облечена в форму традиционной русской заплачки-причитания («Ох, грибоч ты мой, грибочек, белый груздь», 1920). К. Мочульский писал: «Это причитание – быть может, самое сильное из всего, написанного Цветаевой»¹⁰⁷. Здесь многовековая традиция народной обрядовой поэзии диалогически соотносится с современным поэтическим сознанием.

Стихотворение интересно в плане субъектной организации: здесь всего одна фраза от лирического повествователя: «То шатаясь причитает в поле Русь», эта строка вводит в лирическую ситуацию, задаёт эмоциональный тон стихотворения, настраивает на восприятие причети. Остальное стихотворение – сама причеть Руси, прямая речь с включением коротких стонов раненых. Здесь мак-

¹⁰⁷ Мочульский, К. Русские поэтессы. Марина Цветаева и Анна Ахматова//Марина Цветаева в критике: В 2-х ч. Ч.1. М.,2003.С.131. Конечно, многие вершинные произведения Цветаевой тогда ещё не были написаны, но такой отзыв современника дорогого стоит.

симально реализована диалогическая природа жанра. С одной стороны, это «исповедь намиру»: просьба о помощи, крик страдания обращены ко всему свету, «к людям добрым». С другой стороны, это обращение к конкретному адресату – к солдатам, сыновьям. Лирическая героиня сливается с образом матери-Руси, пьяной от крови и горя, теряющей рассудок:

Помогите – на ногах не тверда!
Затуманила меня кровь-руда.

Даже речь её становится невнятной, нарушаются грамматические связи: «и только и это и внятно мне, пьяной». Мать слышит только голос страдания своих сыновей. Вообще в стихотворении нагнетается мотив крови, страдания: «кровавые зевы», «и каждая рана», «кровь обагрила».

Связь матери-Руси с сыновьями осуществляется не через разум, не через голос, а «из чрева – и в чрево», это связь глубинная, утробная, во многом иррациональная. Это не скорбь души, а страшный «воплъ вспоротого нутра», убитые – её плоть. В материнской причети особо тесная связь, плотная сращённость между субъектом и объектом. Здесь нет красных и белых, своих и чужих:

Все рядком лежат –
Не развестъ межой.
Поглядеть: солдат.
Где свой, где чужой?

Белый был – красным стал:
Кровь обагрила.
Красным был – белый стал:
Смерть побелила.

Здесь Цветаева обыгрывает символические цветочные обозначения двух станов – белых и красных, употребляет их в буквальном смысле. Смерть совершает бытийную метаморфозу, стирает социальные различия, перед лицом смерти и перед лицом России-матери красные и белые равны. Да и сами раненые сыновья забывают о вражде, помнят лишь о своей земле, своей малой родине: « - Аль у красных пропадал? – Ря-азань». Обратим внимание на то, что Цветаева использует бедные глагольные рифмы «обагрила – побелила», даже повторяет одно слово вместо рифмы «стал – стал»... Такие рифмы – знак высшего отчаяния и жестокой простоты, наготы смерти.

Лейтмотив стихотворения – зов «Мама!», жалобный, безнадёжный, детский. Повторяясь, он занимает всё лирическое пространство стихотворения, вырастает «до самого неба». К тому же этот стон вынесен в отдельную укороченную строку. Примета цветаевского стиля – пропуск глагола – придаёт стихотворению особый драматизм: «И каждая рана: – Мама!» Словно нет сил на сознательное действие, только на бессознательный стон, «без воли – без гнева». Если традиционно любой похоронный плач – это некий безответный диалог, то у Цветаевой мать получает отклик - предсмертный стон, но это ещё более усиливает безысходность и растерянность Руси, которая не может помочь всем своим детям, убивающим друг друга, спасти их от гибели.

Интонация плача задаётся уже обращением к адресату причети в начале стихотворения: «Ох, грибок, ты мой грибочек, белый груздь». Эта строка отсылает нас к другому цветаевскому стихотворению из «Лебединого стана»: «Белогвардейцы! Белые грузди // Песенки русской». С одной стороны, обыгрывается русская пословица «Назвался груздем – полезай в кузов», так подчёркнута верность дол-

гу. С другой стороны, в народной поэзии сын традиционно ассоциируется с белым грибочком.

Народно-поэтическая традиция поддержана использованием слов субъектной оценки, уменьшительно-ласкательной лексики: «грибок», «грибочек», «рядком», много устаревших, причём именно простонародных форм: «аль», «не развесть», «кровь-руда» (свойственное фольклору тавтологическое удвоение понятия). Скорбь нарастает за счёт риторических вопросов: «Где свой, где чужой?»; «Кто ты? – белый?»; «Аль у красных пропадал?». Сам глагол «пропадал» многозначен: 1) «долго был», 2) «погибал». Ритмико-синтаксические и лексические повторы, параллель между 2-3 и 7-8 строфами, которые выполняют функцию своеобразного рефрена, усиливают эмоциональный накал. Обратим внимание на то, что очень часто повторяется союз *и*: «и каждая рана», «и только и это и внятно», «и справа и слева и сзади и прямо и красный и белый». Здесь этот соединительный союз вызывает ощущение наваждения, *всеобъемлемости* страдания.

Особое напряжение передаётся с помощью смены ритма и способа рифмовки. Полиметричность и деление на строфы – признак индивидуально-поэтического стиля XX века. Протяжность и надрывная напевность длинных строк (шестистопный хорей с пиррихиями) сменяется короткими отрывочными возгласами (дольник, двухстопный амфибрахий), к тому же в стихотворении строки и строфы разной длины, рифмы то смежные, то перекрёстные. Такой неровный, будто пьяный ритм несёт особую экспрессию, экспрессию скорби, отчаяния.

Звуковой строй стиха, в особенности ассонансы, также способствуют созданию интонации плача: здесь много открытых звуков, особенно часто повторяется звук *А*: «шатаюсь», причитает», «на ногах не тверда», «затуманила меня», «руда», «справа», «кровавые», «рана»,

«мама», «и справа», «и сзади и прямо», «красный». Слово солдата даже графически протягивается с помощью тире: «Ря-азань». Все конечные слоги рифм в двух последних строфах открытые, протяжный стон вырывается на просторы вселенной:

Без воли, без гнева –
Протяжно – упрямо –
До самого неба:
– Мама!

Силой материнского чувства лирическая героиня Цветаевой возвышается над братоубийством. Обращение к жанру причети связано с потребностью поэта в момент общенациональной трагедии, страшной разобщённости общества вернуться к стихии родной речи, которая соприкасается с первоосновами бытия¹⁰⁸, фундаменту национального единства. Это именно русский женский способ поэтического самовыражения, голос, выражающий неизбывное горе русской судьбы.

Жанр **молитвы** также актуализируется в цветаевской книге «Лебединый стан», где добровольческое движение проецируется на христианский миф, где сам лирический субъект переживает личные и всероссийские потрясения, пытается найти духовную опору в «вихрях войн». Революция и Бог в сознании поэта оказываются рядом: «Надо в Революции многое запереть на ключ: всё, кроме сундуков! И, заперев... молча и мужественно вручить этот ключ – Богу»¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Не случайно к жанру причети обращается в эти годы и А. Ахматова в стихотворении «Не бывать тебе в живых» (1921).

¹⁰⁹ Цветаева М. И. Собр. соч.: в 7 т. Т. 4. М.: Эллис Лак, 1994-1995. С. 517.

В «Лебедином стане» жанр и мотив молитвы присутствует на всех этапах метасюжета книги. Но если в начале присутствовала надежда, функция молитвенного слова была охранительная, то к концу книги усиливаются мотивы гибели, обречённости. Посмотрим, как подобный эмоциональный тон влияет на жанровую форму молитвы. Стихотворение «**Об ушедших – отошедших**» (1920) находится в зоне развязки лирического метасюжета книги, в центре которого история героического похода и поражения добровольчества. А лирическая героиня не просто переживает разлуку с любимым, находящимся в стане обречённых, но и остро со-переживает белогвардейцам, царю, всему народу, поруганной Москве и России, разминувшейся со своей историей. Как отмечает Е.Подшивалова, «смысл Белого похода для лирической героини состоит в добровольной искупительной жертве во имя спасения ценностей христианской культуры и цивилизации»¹¹⁰.

Можно подумать, что в начале стихотворения акцентирован объект молитвы, те, о ком молится лирическая героиня, третье лицо. В первых двух строфах повторяются предлоги «об», «о»:

Об ушедших – отошедших –
В горный лагерь перешедших,
В белый стан тот журавлиный –
Голубиный – лебединый –¹¹¹

¹¹⁰ Подшивалова Е. А. Лекции по русской литературе 1920-1930-х годов. Ч. 1. Ижевск: Удмуртский государственный университет, 2010. С. 260.

¹¹¹ Сравним с призывом, которым заканчивается стихотворение «Але» (1919):

- Помолись о нашем Воинстве
Завтра утром, на Казанскую.

Нанизывание уточняющих друг друга причастий прошедшего времени с семантикой ухода (смерти) – перехода в иной мир образует градацию, отсюда всё возрастающая напряжённость, повышение интонации. Ещё одна градация образована рядом однородных прилагательных, характеризующих иной мир – «горний лагерь», «белый стан»: журавлиный – голубиный – лебединый. Здесь и перекличка с названием книги, и ориентация на народно-поэтическую традицию, где большое значение имеет птичья символика. Настойчивые смысловые повторы (так, слово «стан» определяется в толковом словаре как лагерь, место стоянки) должны создать эффект реальности ирреального. Значит, воины переходят в небесный лагерь. Рифмы подчёркнуто бедные, рифмуются одни и те же части речи, что создаёт ощущение бормотания, всхлипывания, безыскусного плача. В заключающем катрен двустилиши неожиданно появляется обращение, но не к богу или святым, как требует молитвенный канон, второе лицо вместо третьего, форма единственного числа вместо множественного:

О тебе, моя высь,
Говорю – отзовись!

Так объект молитвы одновременно оказывается и её адресатом. Все ушедшие олицетворяются в образе выси, от которой лирическая героиня страстно ждёт отклика. Возникает историко-культурная параллель с Ярославной, её плачем – своеобразной языческой молитвой. В соответствии с молитвенным каноном взгляд молящегося устремлён снизу вверх. Параллельно выстраивается и вторая строфа, где ведущими художественными приёмами также являются градация и перифраз. Нанизываются всё новые ассоциации к адресату цветаевской молитвы-плача:

О молодых дубовых рощах
В небо росших – и не взрослых,
Об упавших и не вставших, –
В вечность перекочевавших, –

Столкновение однокоренных причастий несовершенного и совершенного вида «росших – не взрослых» подчёркивает прерванное действие, не доведённое до конца, безвременность гибели «молодых дубовых рощ». Повтор отрицательных конструкций «не взрослых», «не вставших» усиливает скорбную интонацию, характерную для причети. Параллелизм первой и второй строф наблюдается даже на морфемном уровне: повторяются причастия с приставкой пере- (перешедших – перекочевавших). Но если в первой строфе был переход в иное пространство (стан, лагерь), то во второй строфе – переход из времени в Вечность, при этом Вечность обретает пространственные характеристики, поскольку туда можно «перекочевать». Так развивается в книге «Лебединый стан» характерный для Цветаевой мотив кочевий.

Перечисление вновь завершается характерным для молитвы обращением и призывом об отклике, вести, но притяжательное местоимение единственного числа сменяется множественным «наша»: «О тебе, наша Честь, Воздыхаю – дай весть!». Здесь лирическая героиня говорит от имени народа, ушедшие воины становятся олицетворённой честью не для неё одной. Отметим, что абстрактная лексика (высь, честь) связана с мотивом развоплощения, перехода в иной мир. Старославянизм «воздыхаю» соответствует высокому молитвенному настрою, в то же время «воздыхать» – значит не только «сетовать», но и «любить» (ср. «воздыхатель»). Эмоциональным напряжением, в котором постоянно пребывает лирическая героиня, она приближает к себе любимого и всё святое воинство.

Начало третьей строфы, нарушая заданный в первых строфах параллелизм, подчёркивает это напряжённое стремление лирической героини ввысь:

Каждый вечер, каждый вечер
Руки Вам тяну навстречу.

Это не просто воздетые в молитве руки, это жест надежды, надежды на долгожданную встречу. Вечер подспудно противопоставлен Вечности, подчёркнута повторяемость жеста лирической героини, многократность мольбы. В третьей строфе на первый план выдвигается лирический субъект, его состояние, возрастает активность лирической героини: (ср. говорю – воздыхаю – руки тяну).

Интонационная напряжённость возникает за счёт лексического повтора, риторического восклицания («Там, в просторах голубиных – Сколько у меня любимых!»), внутренних пауз. Во всём стихотворении четырёхстопный хорей катренов сменяется двухударным дольником заключительных двустушии, создающего ощущение сбоя, прерывистости дыхания. Это противоречит «молитвенному состоянию душевной тишины и сосредоточенного покоя»¹¹². Подобная интонация скорее характерна для жанра причети.

Последнее двустушие вроде бы содержит просьбу к Богу, но в отличие от других цветаевских молитв здесь адресат прямо не назван, сохраняется принцип неопределённости (это может быть Бог, возлюбленный, святое воинство, олицетворяющее для лирической героини высь и честь). Тем самым подчёркивается ощущения безысходности, лирическая героиня словно бы уже не знает, на кого уповать в

¹¹² Ермоленко С. И. Лирика М. Ю. Лермонтова: жанровые процессы. Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 1996. С. 114.

катастрофическом мире. Зато в последнем двустишии впервые появляется местоимение первого лица – «я»:

Я на красной Руси
Зажилась – вознеси!

Обратим внимание на оксюморонное сочетание «красной Руси» (у Есенина будет «Русь советская»). «Красной Руси» противостоят «просторы голубиные», между этими пространственными полюсами находится лирическая героиня. В сжатом виде проигрывается архетипический сюжет «жизни-смерти-вознесения». Лирическая героиня просит о вознесении, чтобы последовать за любимыми. Именно молитвенное слово даёт человеку возможность воссоединиться с ушедшими близкими.

Анализ мелодики стихотворения позволяет проследить динамику лирического переживания. Ведущую роль в стихотворении играют ассонансы, причём звуковые повторы обусловлены лексическими и морфологическими повторами. Так, в первой строфе доминируют закрытые гласные э-и: «Ушедших-отошедших-перешедших-белый-голубиный-журавлиный-лебединый-о тебе-высь-отзовись». Несмотря на повышающуюся интонацию, здесь наблюдается эмоциональная сдержанность. Во второй строфе нарастает интонация плача, повторяются открытые гласные звуки, сначала о, потом а: «дубовых-рощах-росших-не взрослых-упавших-не вставших-перекочевавших». Третья строфа синтезирует в мелодическом отношении две предыдущие, здесь чередуются открытые и закрытые гласные, а в последнем двустишии впервые появляются открытые слоги в смежных рифмах: «Руси-Вознеси», отсюда – эффект протяжного зова, устремлённого к небу.

Установка молящегося на духовное преображение или преображение окружающего мира в процессе богооб-

щения особо актуализируется в кризисные периоды истории. В книге стихов «Лебединый стан» мы видим разные лики молящегося субъекта: патриот-летописец, воин, мать, жена-Ярославна, при этом сильно автобиографическое начало. Лик лирического субъекта и сама бушующая эпоха гражданской войны влияет на жанровую форму молитвы, задаёт направление её трансформации. Молитва может сближаться с агитационно-патетическими жанрами, заговором, плачем, используются разные мифопоэтические модели. Мироощущение поэта во многом определяет особую страстность цветаевских молитв, их эмоциональный накал, взыскующее обращение к святым и к Богу.

Автометафора в стихотворении Цветаевой «Занавес»

Попытаемся показать особенности цветаевской поэтики 1920-х годов, тяготеющей к экспрессионизму, на примере стихотворения «Занавес» (1923).

Центральный образ стихотворения, вынесенный в заглавие, становится средством постижения сути бытия, трагедии, творчества. Через предметный образ просвечивает глубинный смысл, бытие занавеса явлено в контексте символической ауры. Занавес – это автометафора: жизнь занавеса = жизнь лирического «я». Н.Д. Арутюнова даёт такое определение автометафоры: «На перекрёстке метафоры и метаморфозы возникает автометафора – метафорическая самоидентификация поэта, проливающая некий свет на психологию творчества»¹¹³. У Цветаевой развёрнутое самоотождествление распространяется на весь сюжет стихотворения. Н. Уфимцева объясняет появление автомета-

¹¹³ Арутюнова Н. Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры. М., 1990. С. 30.

тафоры в творчестве Цветаевой имманентными процессами, происходящими в её лирике, в частности, отношением к слову: «Оно характеризуется использованием всех его языковых потенций, эмансипацией его коннотативных значений. Это приводит поэта к такому конструированию художественного образа, при котором слово обрывает цепью ассоциативных связей и обнаруживает способность отдавать своё имя другому явлению и одновременно испытывает готовность к приятию несвойственных ему характеристик»¹¹⁴.

Проследим за развитием лирического сюжета в стихотворении, за логикой поэтических ассоциаций, а также посмотрим, каково соотношение трёх «героев», трёх топов в цветаевском мире-театре: сцены, занавеса и зала.

В стихотворении нанизываются уточняющие метафорические уподобления занавеса, причём Цветаева использует сравнения, называемые творительными превращения:

Водопадами занавеса, как пеной –
Хвоей – пламенем – прошумя.

Первое сравнение становится ступенькой метаморфозы лирической героини, превращения её в занавес, а далее идут, по сути, сравнения: «водопадами, как пеной, хвоей, пламенем». В третьей строфе продолжается данный образный ряд: «Водопадными радугами, обвалом Лавра». Сравнения подчёркивают стихийную силу занавеса: здесь не только уподобление шуму огненной, водной и земной (хвойно-лиственной) стихии, но и особый акцент на неотвратимом движении: «водопадами», «обвалами». Так раз-

¹¹⁴ Уфимцева Н. П. Формирование представления о приёме автометафоры при изучении лирики М. Цветаевой в 11 классе // Материалы VI зональной научно-практической конференции «Филологический класс: «наука – вуз – школа». Екатеринбург, 2000. С. 94.

мывается предметный смысл образа. Пучок поэтических ассоциаций скрепляет и ассонанс, настойчивый повтор звука *а*: «водопадами», «занавеса», «пламенем», «прошумя», «водопадными радугами», «обвалом лавра».

В чётных строках, второй и четвёртой, звучит мотив сна, тайны, образные ассоциации развиваются в другом направлении, меняется звукопись, повторяются более закрытые гласные *о, е*, согласные *с, з*:

Сновиденными зарослями (в высоком
Зале – оторопь разлилась)

Тайна занавеса! Сновиденным лесом
Сонных снадобий трав, зёрн...

В четвёртой строфе мотив сна нагнетается за счёт столкновения однокоренных слов «сновиденным – сонным», развития флористической метафоры (заросли превращаются в лес). С одной стороны, подчёркивается стихийная природа творчества, с другой стороны, состояние творчества постоянно уподобляется у Цветаевой состоянию сновидения. Два образных ряда объединяются функцией занавеса на первом этапе лирического сюжета – скрыть, загородить: «Я скрываю героя в борьбе с Роком», «Я тебя загораживаю от зала». «Скрыв – вскрыть» – вот принцип цветаевской поэтики. В этом отношении показательна звуковая и грамматическая метаморфоза: «Я тебя загораживаю от зала, (Завораживаю – зал)». Обратим внимание на многочисленные уточнения в скобках, порой напоминающие ремарки в драме, так с помощью скобок на синтаксическом уровне в стихотворении воплощается тема занавеса, скобки – тот же занавес.

Звуковые и грамматические метаморфозы дают возможность для парадоксов, неожиданных переходов,

вслушивание в язык порождает многочисленные уточнения, воплощающие сам процесс постижения, движения к сути. Для лирического «я» единственный способ загородить – это заморозить. Звуковому превращению сопутствует лексический повтор, меняется только грамматическая форма, объект действия (от зала – зал). Звуковая метаморфоза подчёркивает двунаправленную активность занавеса. Бросается в глаза самое непосредственное отношение занавеса ко всему происходящему на сцене и в зале, его посредническая миссия.

Постепенно нарастает волнение занавеса, которое передаётся и залу:

(За уже содрогающейся завесой
Ход трагедии – как – шторм!)

Ложи, в слёзы! В набат, ярус!
Срок, исполнься! Герой, будь!
Ходит занавес – как – парус,
Ходит занавес – как – грудь.

Утяжеление стиха дополнительными ударениями на союзе *как* создаёт ощущение прерывистости дыхания. Эмоциональный накал передаётся также с помощью неполных синтаксических конструкций, нанизывания императивов-восклицаний. Логика поэтических ассоциаций такова: парус вписывается в картину шторма, принимает на себя его силу, а затем возникает параллель между парусом и грудью. Параллелизм сравнений содержит метафору: ход занавеса включается в ход трагедии, и всё действие переводится во внутренний план – грудь, сердце:

Из последнего сердца тебя, о недра,
Загораживаю...

Цветаева разрушает устойчивый оборот: «из последних сил», сочетание «из последнего сердца» акцентирует внимание на болевой, чувственной природе творчества. Так возникает ассоциация с внутренним миром поэта: трагедия разыгрывается в недрах человеческой души. Показательно это совмещение точек зрения изнутри и извне, объективация чувства, взгляд на себя как на другого, героя трагедии.

В цветаевском «театре» занавес взвивается в кульминационный момент трагедии, в момент апогея, апофеоза трагического чувства:

- Взрыв!

Над ужа – ленноюФедрой

Взвился занавес – как – гриф.

Эмоциональный взрыв передаёт и разрыв слова на слоги с помощью тире: «ужа – ленною». Внутренний разрыв вызывает ощущение боли, само слово словно бы разрывается от боли, первая часть слова «ужа» вызывает дополнительные звуковые ассоциации: ужас, уже. Отметим, что процесс творчества уподобляется у Цветаевой взрыву: так, в первом стихотворении из цикла «Поэты» поэтов путь определяется как «взрыв и взлом». Это соотносится с художественными исканиями эпохи, поскольку в начале XX века взрывная модель охватывает все формы общественного сознания. Эстетика взрыва порождает и поэтику взрыва: объединение противоположных звуков, образов, понятий, разлетающиеся слоги, звуки, тире.

В следующей строфе демонстрируются последствия эмоционального взрыва, возникает характерное для Цветаевой сравнение души поэта с кровоточащей раной, которая, к тому же, отдаётся на растерзание залу:

Нате! Рвите! Глядите! Течёт, не так ли?
Заготавливайте – чан!
Я державную рану отдам до капли!
(Зритель бел, занавес рдян).

Поэтика взрыва проявляется здесь в соединении просторечия «нате» (вспоминается стихотворение Маяковского «Нате!» с тем же вызовом толпе) и высокой лексики: «державную рану», «занавес рдян», в цветовом контрасте, в рваном синтаксисе. Фраза рвётся резкими восклицаниями, Цветаева использует здесь приём парцелляции.

У Цветаевой творчество часто ассоциируется с неудержимым, «неостановимым и невозстановимым» потоком, подчёркивается телесность стиха, его болевая природа. Так, в стихотворении «Вскрыла жилы: неостановимо...» есть такие строки:

Невозвратно, неостановимо,
Невозстановимо хлещет стих.

Тот же образ находим и в итоговом цветаевском стихотворении «Всё повторяю первый стих»: «И всё, что жаждало пролиться – Вся соль из глаз, вся кровь из ран – Со скатерти – на половицы». Творчество понимается как душевная растрата, самоотдача.

В последней строфе происходит резкий слом интонации, стихают отголоски взрыва. Это развязка лирического сюжета, которая возвращает нас к началу стихотворения. Стихотворение имеет кольцевую композицию, первая и последняя строфы параллельны в синтаксическом отношении:

Водопадами занавеса, как пеной –
Хвоей – пламенем – прошумя.
Нету тайны у занавеса от сцены

(Сцена – ты. Занавес – я)
И тогда, сострадательным покрывалом
Долу, знаменем прошумя.
Нету тайн у занавеса от зала
(Зала – жизнь, занавес – я).

Первые две строки, в которых метафорически описывается движение занавеса, представляют собой деепричастные обороты без субъекта действия и предиката, что нарушает привычные грамматические законы. Подобные конструкции, характерные для поэзии Цветаевой, акцентируют внимание на признаке действия (не *что* делается, а *как*). В этом отношении показательны метаморфозы, произошедшие с занавесом. В последней строфе жест занавеса – жест сострадания, занавес становится «сострадательным покрывалом». Повтор рифмы «прошумя» связывает строфы, но дистанцированная внутренняя рифма «пламенем – знаменем» делает метаморфозу ещё более наглядной: теперь занавес падает плашмя и, как знамя, покрывает павшего героя.

Интересно проследить за развитием мотива тайны в стихотворении. В первой строфе говорится об открытости занавеса сцене: «Нету тайны у занавеса от сцены». В четвёртой строфе занавес обладает тайной: «Тайна занавеса!». Последняя строфа практически повторяет первую, только сцена и зал меняются местами: «Нету тайны у занавеса от зала».

В последних строках даётся уточнение иносказательного смысла образов: «(Сцена – ты, занавес – я)», «(Зала – жизнь, занавес – я)». С одной стороны, это откровенно риторический приём. С другой стороны, образ «ты» не прояснён и многозначен: это может быть герой трагедии, душа, искусство, источник вдохновения. В цветаевском театре нашему взору открывается не зрелище, не ли-

цедейство, а «сновиденный лес», царство символов и намёков.

Занавес – посредник между двумя мирами – символизирует жизнь и судьбу поэта. Угадывается обречённость лирического «я» на топос границы между искусством и жизнью. Истоки такой символической нагруженности образа занавеса Е. Соболевская видит в древнегреческой трагедии, а именно в миссии хора¹¹⁵, не случайны отсылки к героине античной трагедии – Федре, упоминание Рока. Поэт есть тот, кто, впитав в себя трагедию, несёт в мир слово – песнь, проникнув в тайны творчества, раскрывает тайну бытия.

Внутренние рифмы в циклах М. Цветаевой «Ариадна» и «Сивилла»

Античные образы нередко становятся у Цветаевой своеобразной автометафорой, способом художественного постижения собственной поэтической сущности. Многоликость цветаевской лирической героини, стремление найти аналогии собственным переживаниям в культуре обуславливают обращение к мифу. Как отмечают исследователи, для цветаевской мифопоэтики характерно, что «античный миф становится аллегорией, которая читается на фоне авторефлексивных тем поэзии и роли поэта»¹¹⁶.

¹¹⁵ Соболевская Е. К. Символ и жизнь поэта (Стихотворение М. Цветаевой «Занавес») // Марина Цветаева: Личные и творческие встречи, переводы её сочинений. Восьмая цветаевская международная научно-тематическая конференция. М., 2001. С. 23.

¹¹⁶ Рууту Х. К мифопоэтике М. Цветаевой: «Ариадна» (стихотворный цикл и трагедия) // Марина Цветаева: Эпоха, культура, судьба. Десятая цветаевская международная научно-тематическая конференция. М., 2003. С. 513.

С важнейшими для Цветаевой мотивами разлуки и поэтического творчества связаны мифы об Ариадне и Сивилле.

Наше внимание будет сосредоточено на третьем стихотворении цикла «Сивилла» и первом стихотворении цикла «Ариадна», в которых внутренние рифмы играют основополагающую роль в движении лирического переживания. Отметим, что третье стихотворение цикла «Сивилла» написано позже двух остальных и по времени совпадает с циклом «Ариадна» (1923).

Ассоциации по звуковому сходству, в частности, внутренние рифмы, помогают «добраться до сути», становятся мощным инструментом рефлексии. Звуковой образ у Цветаевой чаще всего соединяет звуковой повтор как элемент мелодики стиха и поэтическое переосмысление сходно звучащих слов, нахождение связи между, казалось бы, далёкими явлениями. Поэтому звуковое сближение в творчестве Цветаевой зачастую имеет метафорическое значение. В «Поэтическом словаре» Квятковского даётся такое определение звуковой метафоры или поэтической этимологии: «Вид двойного или тройного звукового параллелизма, когда поэт подбирает к первому члену сопоставления фонетически близкие слова, подчёркивая тем самым единство звуковой структуры стиха. Такой отбор аллитерируемых слов накладывает на стихи особый ассоциативный отпечаток»¹¹⁷. В книге стихов «После России» нередко встречаются развёрнутые звуковые метафоры, когда от ключевого слова расходятся круги звуковых ассоциаций, а порой всё стихотворение строится как нанизывание звуковых подобий к одному слову. Развёрнутая звуковая метафора может создаваться с помощью внутренних рифм. Внутренняя рифма – не просто элемент инструментовки стиха, фактор звукового воздействия, это знак глубинной, существенной связи явлений.

¹¹⁷ Квятковский А. Поэтический словарь. М., 1966. С. 288.

Также весьма значимым у Цветаевой является соотношение внутренних рифм с поэтическим синтаксисом. В анализируемых стихотворениях внутренние рифмы можно условно назвать «грамматическими», когда рифмуются между собой подлежащее и сказуемое, соединённые тире. Такое расположение рифм резко увеличивает их смысловую нагрузку, поэтическое определение становится весомым. Звуковое сходство, к тому же нередко подкреплённое поэтической этимологией, совмещением разных значений слова, – основа создания метафоры.

Обратимся к первому стихотворению цикла «Ариадна». В центре цикла образ одинокой Ариадны, покинутой Тезеем. Первое стихотворение – попытка выразить и осмыслить трагедию, однако субъектом переживания здесь может быть и тоскующая Ариадна, и цветаевская лирическая героиня, размышляющая о судьбе Ариадны и шире – о судьбе покинутой женщины вообще. Подобную неопределённость и обобщённость субъектного уровня обеспечивают пассивные безличные грамматические конструкции: «Оставленной быть», «уступленной быть». Внутренние грамматические рифы демонстрируют процесс поиска всеобщего «закона оставленности»:

Оставленной быть – это втравленной быть
В грудь – синяя татуировка матросов!
Оставленной быть – это явленной быть
Семи океанам... Не валом ли быть
Девятым, что с палубы сносит?

По наблюдениям Л. Зубовой, «М. Цветаева повторяет в этом стихотворении слово *быть* 8 раз: 4 раза – как внутреннюю тавтологическую рифму и 4 раза – как тавтологическую рифму на конце строк, в позиции переноса. Внутреннюю рифму создают и формы страдательных при-

частий, семантически объединённых в тексте на основе общего значения подлежащего «быть отвергнутой, лишённой причастности к миру любимого» и общего значения сказуемого «оказаться причастной к миру вечного»¹¹⁸. Дополнительная смысловая нагрузка ложится на столь важный в поэзии Цветаевой глагол «быть» не только за счёт настойчивых повторов, но и за счёт инверсий, ударного положения в конце строк и полустилишей, когда после этого глагола неизбежно возникает пауза, акцентируя на нём наше внимание. В стихотворении осмысливается именно *бытие* без любимого и *бытие* в вечности.

Внутренние рифмы к подлежащему «Оставленной быть» нанизываются по принципу уточнения: «Втравленной быть В грудь», «явленной быть семи океанам», «не валом ли быть Девятым», они поддерживаются и ассонансом: «оставленной», «Втравленной», «явленной», «Океанам», «валом», «девятым», «с палубы». Повтор открытого звука *а* передаёт нарастающий «девятый вал» чувств. Все внутренние рифмы отвечают на вопрос: что значит быть оставленной. По мнению Х. Рууту, «синяя татуировка матросов» – метафора, подчёркивающая телесность боли. Знак на коже символизирует безответную несчастную любовь»¹¹⁹. Также Х. Рууту выявляет такую семантику метафоры, как «память о любви» и приобщение к вечности (связь с планом творчества), подчёркивает важность морского элемента в цветаевской мифопоэтике (фольклорно-сказочный образ «семи океанов», мотив «девятого вала» как утверждение поэтических сил лирической героини). Заметим, что цепочка сквозных рифм устанавливает вертикальные метафорические связи: быть втравленной в грудь матроса означает быть явленной семи океанам, то есть открытой стихиям, а такая явленность стихиям пре-

¹¹⁸ Зубова Л. В. Поэзия Марны Цветаевой. Л., 1989. С. 229.

¹¹⁹ Рууту Х. Указ. соч. С. 513.

вращает саму героиню в стихию, в девятый вал, «что с палубы сносит». В последней метаморфозе подчёркивается активность лирического субъекта.

Во второй строфе меняется звукопись, ибо меняется ключевое слово, требующее осмысления: «оставленной быть» превращается в «уступленной быть», это новый этап лирического сюжета, новая ступень осмысления происходящего:

Уступленной быть – это купленной быть
Задорого: ночи и ночи и ночи
Умоисступленья! О, в трубы трубить –
Уступленной быть! – Это длиться и слыть
Как губы и трубы пророчеств.

Героиня не оставлена, а уступлена высшему, отсюда преобладание библейской лексики и образности, которую Х. Рууту толкует с точки зрения перехода из земной жизни в трансцендентность. Здесь также важную роль играют звуковые сближения: настойчиво повторяется звук *у*, имитирующий трубный глас. Состояние *уступленной* – это состояние *умоисступленья*.

Грамматическая внутренняя рифма «уступленной – купленной» не только отсылает к античному мифу, но и акцентирует внимание на пассивности лирического субъекта, подверженности высшим силам. Но такая пассивность оборачивается творческой активностью. Во второй строфе появляются рифмы к самому слову «быть»: «трубить», «слыть», объединённые мотивом пророческого голоса. Пассивные конструкции сменяются инфинитивными: «в трубы трубить», «длиться и *слыть*», причём их воздействие усиливается за счёт тавтологического повтора и повтора созвучий. Наконец, в последней строке внутренняя рифма метафорически сближает губы и трубы, здесь «сли-

ваются два контекста – поэтический и пророческий»¹²⁰. Это сближение подготовлено контекстом: «длиться и слыть» относится к обоим словам. Отметим, что звуковая метафора «губы – трубы» соединяет нежность и громогласность, гиперболичность чувства, такое сочетание свойственно всей цветаевской поэзии. Говоря о цветаевской трактовке образа Ариадны, Л. Зубова подчёркивает, что этот образ проецируется на образ поэта, личности которого предстоит воплотиться в слове и тем самым «быть» в абсолютном смысле этого слова¹²¹.

Тема истинного бытия становится центральной в третьем стихотворении цикла «Сивилла», где звучит голос самой пророчицы, что обозначено уже в названии «Сивилла – младенцу». Это стихотворение тоже строится на сквозных грамматических рифмах:

К груди моей,
Младенец, льни:
Рождение – паденье в дни

(II, 138)

В первой части стихотворения повторяется рифма «рождение – паденье». Повторяясь, внутренние рифмы обогащаются всё новыми смыслами, обыгрывается многозначность слова «падение» (пересечение духовного и физического планов). Рождение осмысляется как «паденье в дни» с помощью поэтической этимологии: звуковое сходство распространяется на семантику слова. Далее мотив падения развивается:

¹²⁰ Там же. С. 515.

¹²¹ Зубова Л.В. Указ. соч. С. 229.

С заоблачных нездешних скал,
Младенец мой,
Как низко пал!
Ты духом был, ты прахом стал.
(II, 138)

Здесь одновременно возникает и зримая картина (падение со скал), и переосмысление устойчивого оборота (низко пал), который обычно употребляется в смысле нравственном, духовном. Таким образом, это падение с духовных высот. Постоянная оппозиция настоящего и прошлого наиболее ёмко выражена антитезой: «Ты духом был, ты прахом стал».

С жалостью и скорбью Сивилла открывает младенцу тот «мир мер», в который он попал:

Плачь, маленький, и впредь, и вновь:
Рождение – паденье в кровь,

И в прах,
И в час.

Интонация скорби создаётся с помощью повторяющегося императива: «льни», «плачь» (обычно младенца, наоборот, успокаивают и просят не плакать), обращений: «младенец», «маленький».

Но во второй части, где речь идёт о будущем, о переходе в Вечность, интонация меняется, становясь торжественной, ликующей:

Но встанешь! То, что в мире смертью
Названо – паденье в твердь.

Но узришь! То, что в мире – век
Смежение – рожденье в свет

Из днесь
В навек.

Здесь преобладает высокая лексика, а внутренняя рифма помогает осмыслить смерть как истинное бытие, прозрение, победу духа. Если в первой части стихотворения слово «рождение» было грамматическим субъектом, а рифма определяла его сущность, то во второй части «рождение» становится предикатом и уже само определяет сущность смерти. Постигание сущности смерти сопровождается звуковыми и грамматическими метаморфозами, здесь уже рифма оспаривает общепринятую точку зрения: «Смерть, маленький, не спать, а встать, Не спать, а встать». Дробность множественного числа – «дни» сменяется монументальным единственным – «день». Наконец, появляются антонимы к слову «падение»: «встать», «восстание». Ещё одно звуковое сближение «оставлена – восстанье» имеет глубокий смысл: традиционно оставленная ступень связывается с падением, у Цветаевой же с восстанием, подъёмом. Смерть мыслится как преодоление мер, воссоединение с духовным миром. Как отмечает М. Рэа, «Сивилла – младенцу» – это стихи об истории, о времени, о жизни, но они выделены из пространственно-временного потока, они – всемирны, аподиктичны. Восстанавливая классический миф, Марина Цветаева возвращает ему голос не только в переносном смысле, но и почти физически; в XX в. повторяется древний обряд, ход которого тяжёл, высок и торжествен»¹²².

Таким образом, грамматические внутренние рифмы во многом определяют интонационный рисунок стиха: в

¹²² Рэа М. «Сивилла – младенцу»: метафизика эмиграции // «Чужбина, родина моя!»: Эмигрантский период жизни и творчества Марины Цветаевой: XI Международная научно-тематическая конференция. М., 2004. С. 311.

рассмотренных стихотворениях, объединённых темой перехода в вечность, мы слышим пророческий голос, которому словно бы отзывается сам язык. Этот голос становится метафизической силой, посланием всему человечеству. Стихотворения отличаются высокой степенью философичности, поскольку в центре внимания процесс постижения высших, неоспоримых истин. Как известно, «рифма» в художественном мышлении Цветаевой является одной из базовых философско-эстетических категорий мироустройства, поэтому поиск внутренних рифм не только раскрывает всю полноту трагедии человеческого существования в мире, но и даёт человеку опору, помогает преодолеть эту трагедию.

«Стилевая тяга» в стихотворении М. Цветаевой «Минута»

Стремясь понять секреты во многом иррационального процесса творчества, Н. Л. Лейдерман вводит понятие «стилевая тяга». По мнению учёного, это «вполне осязаемая сила, которая материализуется в определённых инерционных механизмах, направляющих поиск подходящих слов, ритмов, созвучий, ассоциативных цепочек»¹²³. В подтверждение своей мысли он приводит свидетельство О. Мандельштама: «Стихотворение живо внутренним образом, звучащим слепком формы, который предваряет написанное стихотворение. Ни одного слова нет, а стихотворение уже звучит. Это звучит внутренний образ, это его осязает слух поэта»¹²⁴. «Запев», тон, который расслышал

¹²³ Лейдерман Н. Л., Скрипова О. А. Стиль литературного произведения. Екатеринбург: Издательство АМБ, 2004. С. 72.

¹²⁴ Мандельштам О. Э. Разговор о Данте // Мандельштам О. Сочинения: в 2-х т. Т. 2. М., 1990. С. 225.

художник, становится мощным фактором творческого процесса, им задаётся то, что Мандельштам называет «безостановочной формообразующей тягой». По мнению Н. Лейдермана, к наиболее важным механизмам стилеобразования относится ритм, паронимические аттракции (все виды созвучий), цепь ассоциаций, которая задаётся интегральным образом. Стилевая тяга влияет на формирование художественного мира, порой становится способом постижения интуитивных прозрений, профетических откровений, ведь стиль – один из самых глубинных законов художественного творчества, неслучайно его сравнивают с «духовным почерком», «физиономией души»: «В стиле проступает личная эмоциональная реакция художника, преломляется общий душевный строй – то мироощущение, та интуитивная философия жизни, которая, может быть, и не осознаётся им рационально»¹²⁵. В связи с этим интересно было бы исследовать взаимодействие рационального и иррационального начал в стиле М. Цветаевой, поэта с ярко выраженной стилевой индивидуальностью. Высказывание М. Цветаевой о творческом процессе необыкновенно созвучно словам Мандельштама о «звучащем слепке формы»: «Указующее – слуховая дорога к стиху: слышу напев, слов не слышу. Слов ищу. Всё моё писание – вслушивание. Точно мне с самого начала дана вся вещь – некая мелодическая или ритмическая картина её. Верно услышать – вот моя забота»¹²⁶. Исследование глубинной структуры мира связано в творчестве Цветаевой с проникновением в суть языка: «Я пишу, чтобы добраться до сути, выявить суть;

¹²⁵ Лейдерман Н. Л., Скрипова О. А. Стиль литературного произведения. Екатеринбург: Издательство АМБ, 2004. С. 27.

¹²⁶ Цветаева М. И. Собр. соч. В 7 т. М.: Эллис Лак, 1994-1995. Т. 5. С. 285.

вот основное, что могу сказать о своём ремесле»¹²⁷. Первое стихотворение из цикла «Поэты» начинается строчками, ставшими уже хрестоматийными:

Поэт – издалека заводит речь.

Поэта – далеко заводит речь.

Пробуждая творческие силы языка, поэт сам попадает под их власть, когда поэтическая мысль движется по законам слуховых и собственно языковых ассоциаций. Это именно власть стиля как мощной формообразующей силы, рождающейся из внутренних инерционных сил самой художественной речи.

Цветаева неоднократно констатировала стремление поэта вырваться за пределы времени: «Служение времени как таковому есть служение смене – измене – смерти... Как волка ни корми – всё в лес глядит. Все мы волки дремучего леса вечности»¹²⁸. В стихотворениях Цветаевой 1920-х годов отчётливо прослеживается подобное отрицание временного и стремление к вечному. Весьма показательно в этом отношении стихотворение «Минута». Особое внимание в этом стихотворении обратим на такой механизм стилеобразования, как паронимические аттракции, поскольку, как отмечает Е. Эткинд, «в поэтической системе Цветаевой огромное значение имеет фонетическая мотивировка... Для М. Цветаевой звуковой образ не только необходим, он часто и достаточен...»¹²⁹

Интегральный образ вынесен в название стихотворения, словом «минута» стихотворение начинается, далее идёт двоеточие как знак пояснения, уточнения, за которым

¹²⁷ Цветаева М. И. Собр. соч. В 7 т. М.: Эллис Лак, 1994-1995. Т. 7. С. 377.

¹²⁸ Цветаева М. И. Об искусстве. М.: Искусство, 1991. С. 70.

¹²⁹ Эткинд Е. Материя стиха. СПб.: Гуманитарный союз, 1998. С. 298.

развёртывается цепочка звуковых ассоциаций к центральному образу. Слово задаёт звуковой ряд и ключ к ассоциативной цепи стихотворения. В стихотворении «Минута» наблюдается не просто соположение, а нанизывание, нагнетание однокоренных и созвучных слов, когда «образуется особый, сугубо окказиональный микромир фонетических закономерностей, действующих только внутри малой системы»¹³⁰, что характерно для экспликативной речедеятельности авангардистской поэзии:

Минута: минущая: минешь!
Так мимо же, и страсть, и друг!
Да будет выброшено ныне ж,
Что завтра б вырвано из рук!

Такое нагнетание наряду с обилием восклицаний и вопросов создаёт ощущение интенсивности и драматизма поэтической мысли. Е. Эткинд рассматривает поэтическую этимологию в поэзии после 1921 года как один из центров поэтической образности, отмечая, что у Цветаевой «лирический сюжет развивается путём «этимологического» раскрытия внутренней формы минуты»¹³¹. Минута сближается в поэтическом сознании с фонетически ближайшим словом «минуть», акцентируя внимание на преходящем и проходящем характере времени. Слово «минешь» закономерно тянет за собой этимологически родственное слово «мимо», вступает в действие инерционный механизм стилеобразования. Во второй строфе семантизированный начальный звук ключевого слова мотивирует новую ассоциацию: «минута – мерящая – малость – обмеривающая». Из столкновения однокоренных слов «мерящая – обмеривающая» подспудно возникает мотив обмана, который за-

¹³⁰ Там же. С. 316.

¹³¹ Там же. С. 313.

тем становится явным, поддержанный сходно звучащими глаголами в повелительном наклонении: «так лги ж, так лъсти ж Другим». Прозревший лирический субъект противопоставлен тем, кто не чувствует обмана, «десятиричной кори подверженным». Здесь в полной мере проявился цветаевский максимализм. Члены оппозиции «ныне – завтра» (1 строфа), «начиналось – кончилось» (2 строфа) теряют различие: всё это меры времени, «водораздел души живой». В 4-й строфе само слово «минута» не названо, сразу даются звуковые ассоциации к нему: этимологически родственные слова «мель» и «мелочь» демонстрируют нарастание негативной экспрессии, пренебрежительного отношения лирической героини к времени как к чему-то мелкому. Мотив тщеты и муки существования с особой силой звучит в 5-й строфе, где вновь сближаются этимологически родственные слова, связанные с центральным образом начальным м: «маятников маята»: маятный – качающийся, но маята, маята – тяжёлая работа, томление, мучение. Поэтому в следующей, 6-й строфе минута названа мающей, то есть томящей, мучающей. Синтаксическая конструкция шестой строфы возвращает нас к началу стихотворения, к первым двум строфам:

Минута: мающая! Мнимость
Вскачь – медлящая!

Здесь развивается мотив обмана, мнимости, поддержанный оксюморонным сочетанием «вскачь – медлящая», рифмой «мнимость – минешь», пренебрежительное обращение «о, мелочь» превращается здесь в «милостыню псам» – своеобразный итог осмысления ключевого слова. Эмоциональный накал достигает предела, что передаётся особым скачкообразным ритмом с обилием внутренних пауз, четырьмя восклицаниями, акцентированными внут-

ренными рифмами – определениями минуты, рвущими строку: «мающая! медлящая! мелящая!» Обратим внимание на то, что предмет «мель» здесь превращается в действие: «В прах и в хлам Нас мелящая». Так подчёркивается губительная сила времени.

Значение слова «минута» необыкновенно расширяется: это мера земного мира, враждебного безмерности лирической героини. Всё, что минет, может быть названо минутой, всё, что минет, оказывается мнимым. Возникает конфликт между сущностным (вечностью) и неистинным (дискретным временем). Жажда истинного, непреходящего оборачивается желанием покинуть этот мир:

О, как я рвусь тот мир оставить,
Где маятники душу рвут,
Где вечностью моею правит
Разминование минут.

В последней строфе впервые появляется лирическое «я» и притяжательное местоимение «моя». Любопытно то, что две стороны конфликта – лирический субъект и время (маятники) связаны разными формами одного глагола: «рвусь – рвут». Лирическая героиня и рвётся, и разрывается. Это трагический «разрыв между конечным бытием и бесконечным духом». Субъективная воля сталкивается с неумолимым воздействием внешнего мира.

Мотив разлуки, разминования – один из центральных в цветаевском творчестве. Здесь разминование становится онтологической характеристикой мира, поскольку связано с самой категорией времени парадоксальной звуковой метафорой «разминование минут». В ряде стихотворений Цветаевой 1920-х годов мы видим уникальное явление – развёртывание слова до стихотворения, по сути – это развёрнутая звуковая метафора. Философское осмысление

онтологических законов мира диктует необходимость высокого стиля. Торжественное звучание задано с самого начала синтаксическим оборотом «Да будет», поддержано и риторическими обращениями с повторяющимися междометиями «О», и старославянизмами «тщета», «милостыня», «сие», «прах», и перифразом, отсылающим к Библии: «У славного Царя Щедрот Славнее царства не имелось, Чем надпись: «И сие пройдёт» – На перстне». Можно говорить об одической стилиевой традиции, тем более очевидна ораторская направленность стихотворения, недаром некоторые исследователи называют зрелую поэзию Цветаевой образцом классицизма XX века. Однако здесь не прославление абстрактного понятия, что вполне возможно в классической оде, а постижение сути явления, его раз-облачение и протест – в традициях державинской гневной оды.

Инерция стиля проявляет себя в ритме: преобладают трёхударные строки, хотя стихотворение написано четырёхстопным ямбом, поэтому особо выделяются и акцентируются строки, где всего 2 ударения и 5 безударных слогов подряд: «Обмеривающая, слышь», «И маятников маята», а также последняя строка «Разминование минут». Эмоциональный взрыв в 6-й строфе отмечен спондеями: «Вскачь – медлящая», «Нас мелящая», которые придают интонации особую резкость. Также классическое звучание стиха нарушают переносы, в том числе и межстрофные. Это свойство цветаевской поэтики «может считаться её автографом, её отпечатком пальцев»¹³². По поводу конфликта ритма и синтаксиса Е. Эткинд писал следующее: «Цветаева широко пользуется интонационной энергией, высвобождаемой таким столкновением... В той или иной степени конфликт между синтаксисом и метром у Цветаевой, как и у Бродского, - это всегда конфликт между разу-

¹³² Слоним М. О. О Марине Цветаевой // Воспоминания о Марине Цветаевой. М., 1992. С. 132.

мом и открытой эмоцией, или между космосом сознания и хаосом подсознания, гармонией и стихией»¹³³. Особая экспрессия переносов тоже может стать инерционным механизмом стиля, когда анжабеманы становятся достаточно регулярными, интонационные скачки в какой-то степени ожидаемыми.

Л. Зубова говорит о том, что поэтика переноса прямым образом связана с основным мотивом произведений Цветаевой – мотивом преодоления пределов, что можно увидеть и в стихотворении «Минута». Перенос акцентирует стиховые и синтаксические границы. У Цветаевой он может выполнять изобразительную функцию. Так, например, перенос связывает 3-ю в 4-ю строфы:

Кто ты, чтоб море
Разменивать? Водораздел
Души живой?

Здесь графически и ритмически изображает «Водораздел // Души живой». К тому же два риторических вопроса подряд метафорически сближают море и душу.

За счёт переносов в сильной позиции чаще всего оказываются причастия, которые вообще доминируют в стихотворении: «Малость// Обмеривающая» (здесь, кстати, происходит переключение внимания с одного значения полисемантического слова на другое), «Десятеричной кори// Подверженным», «Из дел// Не выросшим», «Мнимость// Вскачь – медлящая», «В прах и в хлам// Нас мелящая». В причастии совмещено определение и действие. Нанизывание уточняющих определений – характерная черта цветаевской поэтики 20-х годов, а в данном стихотворении нанизывание действительных причастий подчёркивает активность времени, минута становится силой, со-

¹³³ Эткинд Е. Указ. соч. С. 111, 119.

вершающей целенаправленное действие, она правит. К человеческой же сфере относятся по преимуществу страдательные причастия: «вырвано из рук», «подверженных». Безусловно, в стихотворении наиболее заметна аллитерация на *М*, связанная с центральным образом, однако настойчиво повторяются и шипящие звуки, распространяясь от причастных суффиксов на другие части речи и слова: *мину́щая*, *минешь*, *выброшено*, *ныне ж*, *мерящая*, *обмеривающая*, *слышь*, *лги ж*, *лсти ж*, *выросшим*, *щедрот*, *тщета*, *мающая*, *медлящая* и т.д. Это шипение придаёт стиху зловещее приглушённое звучание, ассоциируется со смертью, тщетой, ущербом. Возможно, эта аллитерация возникла в стихотворении подсознательно.

Итак, в ряде стихотворений Цветаевой 1920-х годов мы видим уникальное явление – развёртывание слова до стихотворения, по сути – это развёрнутая звуковая метафора. Звуковые комплексы, образующие движение смыслов, опираются на поэтическую этимологию. Безусловно, в поэзии Цветаевой ощущается власть стиля как мощной формообразующей силы, рождающейся из внутренних инерционных сил самой художественной речи, хотя поэт не только подвержен наитию, но и должен управиться с наитием. Н. Л. Лейдерман подчёркивал, что стилевая тяга – не единственный движитель творческого акта. Взаимодействие между стилевой тягой и другими «силовыми линиями» внутри произведения – это крайне важная проблема, исследование которой открывает секрет формирования произведения как идейно-художественного целого¹³⁴.

¹³⁴ Лейдерман Н. Л., Скрипова О. А. Стиль литературного произведения. Екатеринбург: Издательство АМБ, 2004. С. 77.

Учебное издание

Эволюция поэтической системы Марины Цветаевой

Скрипова Ольга Александровна
доцент кафедры литературы и методики её преподавания
Уральский государственный педагогический университет

Уральский государственный педагогический университет.
620017 Екатеринбург, пр-т Космонавтов, 26.
E-mail: uspu@uspu.me